Lichter Péter

A láthatatlan birodalom

Írások a kísérleti filmről

Lathatatlan birodalom5.indd 1 2016.09.16. 19:35

Szüleimnek

Lathatatlan birodalom5.indd 2 2016.09.16. 19:35

Lichter Péter

A láthatatlan birodalom

Írások a kísérleti filmről

Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány
– Prizma Könyvek 2.

Lathatatlan birodalom5.indd 3 2016.09.16. 19:35

Budapest, 2016

A kötetet szerkesztette: Lichter Péter

All rights reserved! Minden jog fenntartva!

A kötet egyetlen része sem másolható.

© Lichter Péter

Tartalom

Bevezetés 7

A fogalmak összeesküvése 21

Molekulák és galaxisok fényei –
A kaliforniai absztrakt film tendenciái 33

A megmaradt látható –
A kortárs absztrakt film legjelentősebb alakjai 50

Mi a strukturalista film? 60

A kozmosz metaforái 71

A képguberáló magánya –
A found footage film irányzata 84

A nyelven túli költészet –
A kortárs lírai film Brakhage után 92

Feloldódni a végtelen időben –
Az avantgárd film radikális időkezelésének
rövid története 100

Retina-szimfóniák: Stan Brakhage 107

Lathatatlan birodalom5.indd 5 2016.09.16. 19:35

Varázslat hétköznapokra –
Bruce Baillie filmjei 114

A celluloid feszültsége –
Peter Tscherkassky filmjei 121

Alvajárók bábszínháza –
Vlagyimir Kobrin 129

„Egy bolha van a füled belsejében" –
OJOBOCA különös filmművészete 134

Lichter Péter – Pálos Máté
Szemorgona – Avantgárd spiritualizmus
Az élet fája című filmben 141

Derengő folyosók az ismeretlenbe –
Avantgárd főcímek 160

Láthatatlan határsértések –
Kerekasztal beszélgetés a kortárs
magyar kísérleti film helyzetéről 166

Lathatatlan birodalom5.indd 6 2016.09.18. 10:25

Bevezetés

Amikor valaki egy kísérleti film kamerája helyett klaviatúrát ragadva magáról a kísérleti (vagy avantgárd, vagy underground) filmről kezd írni, sok esetben annál a kérdésnél köt ki, hogy ez a műfaj miért marginális, alig tárgyalt és gyakran félreértett része a filmek nagy családjának. Ez is jellemző tünete annak, hogy az avantgárd film – maradva ennél a jobban működő, kevésbé félreérthető terminusnál – permanens egyenjogúsági harcot folytat azért, hogy a „rendes" vagy „normális" filmtörténet részévé váljon. A filmmagazinoktól kezdve a tudományos igényű elméleti tanulmányokig minden diskurzust érthető okokból uraló domináns filmtörténet mellett él és virágzik egy szellemszerűen láthatatlan, a szakma és a közönség által idegenkedve kezelt tradíció, ami a maga kompromisszummentes radikalizmusával lassan száz éve gazdagítja filmélményeinket. Persze az „avantgárd" mint kifejezés anakronisztikussá vált mára, mert egy olyan letűnt kor maradványa, amikor még hittek a művészet forradalmasításában. Ez az egyetlen kifejezés azonban, ami nem vezeti félre az olvasót konnotációi révén.

A „kísérleti" és az „underground" címke mindenképpen megtévesztő, terminológiailag nem pontos kifejezések. Az első tulajdonképpen a tudományos diskurzusból kölcsön-

Lathatatlan birodalom5.indd 7 2016.09.16. 19:35

zött szó a legelterjedtebb, de a „kísérletezés" a művészet területén értelmezhetetlen, mivel minden alkotótevékenység lényegi részét képezi – ilyen értelemben minden film valamennyire kísérleti film is. Az „underground" kifejezés meg leginkább az angolszász területen terjedt el: a hatvanas évek ellenkultúrájának felforgató, lázadó törekvéseit megtestesítő filmeket fedi ez a terminus.

Miért került ez a filmkészítési gyakorlat már az indulásakor marginális pozícióba? Ennek oka felettébb egyszerűnek tűnik. Ezek a mozgóképek, azontúl, hogy a filmnyelv alapsejtjeiből (fény és mozgás) építkeznek, egyáltalán nem emlékeztetnek minket azokra a filmekre, amelyeken felnőttünk, amelyeken megtanultunk a médium működését. A legszembetűnőbb hiányossága az avantgárd filmeknek – a *mainstream*hez képest – a történetnélküliség. Ha messzebbre merészkedünk a filmes szabályszegők labirintusában, nemcsak a képekből kibogozható történet, hanem a képek jelentése is megszűnhet itt. Amikor először találkozunk avantgárd filmmel, már többnyire kialakult elképzelésünk van arról, mi tesz egy mozgóképet filmmé – műfajok, történet, szereplők, zene, díszlet –, a kísérleti filmek legjava pedig ezt a tudást cáfolja meg. Persze ez nem azt jelenti, hogy az avantgárd emiatt automatikusan kiesik a filmművészet kereteiből, hanem azt, hogy éppen ezeket a kereteket feszíti szét, olyan eszközökkel, amelyeket a társművészetek (zene, képzőművészet, költészet) készletéből emelt át. Ne felejtsük el, hogy a filmművészet megszületése után rögtön szimbiózisba lépett az összes többi művészeti ággal, de leginkább a színházzal (lásd pl. a három felvonásból építkező dramaturgia átvételét) és a

Lathatatlan birodalom5.indd 8 2016.09.16. 19:35

novellairodalommal alakított ki szoros viszonyt, a történetmesélés alapszabályait innen vette át. Az avantgárd film ezzel szemben fittyet hányt a narratív művészetre, inkább a történetmesélés falain túli világ érdekelte, az attrakció, a hatás, a ritmus, a játék, az álom, a zeneiség, a felforgató humor, az absztrakció.

Bizonyos korszakok (pl. a hatvanas-hetvenes évek) és bizonyos regionális filmkultúrák (pl. az amerikai és a francia) nagyobb figyelmet szentelnek az avantgárd filmek csoportjára, míg máskor ezek az alkotások inkább háttérbe szorulnak. A mostani korszak egy jellemzően klasszicizáló, konzervatívabb filmnyelvet részesít előnyben, így az avantgárd kísérletek és filmnyelvi játékok marginálisabb helyzetbe kerültek. Ez a folyamat nálunk a BBS megszűnésével talán erősebben jelentkezett az elmúlt két évtizedben, dacára annak, hogy a szerzői filmes vonal egy cseppet sem gyengült meg. Ezért csontosodhatott meg az a nézet, hogy az avantgárd film legmegfelelőbb bemutatási helyei a galériák és a múzeumok terei, vagyis a kísérleti filmeket inkább szokás manapság a képzőművészet, mint a filmművészet skatulyájába helyezni. Persze ennek az éremnek is két oldala van. Az avantgárd film formanyelve – párhuzamosan a permanens elutasítással – bizonyos értelemben feloldódott a jelenkor vizuális dömpingjében; a videoklipek, reklámok, internetes videók, szoftverek, weboldalak és koncertek attrakciós elemeivé vált. Az angolszász filmes diskurzus például ma is komoly figyelemmel kíséri az avantgárd legfrissebb tendenciáit. Amerikában legalább tíz fesztivál (Ann Arbor, Black Maria, Onion City, Image Festival, Look from the Avant-garde stb.), több folyóirat és archívum (Milleneum

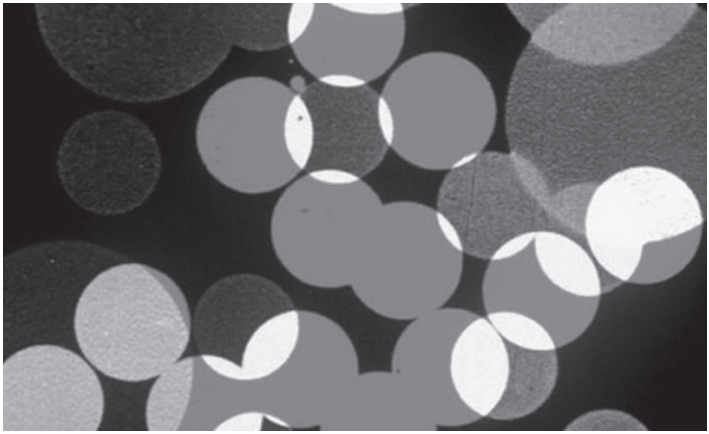
Lathatatlan birodalom5.indd 9 2016.09.16. 19:35

Filmjournal, Antology Film Archives), illetve forgalmazó szervezet (Video Data Bank, Canyon Cinema) foglalkozik csak ezzel a filmterülettel, és ez jellemzi a francia, angol, spanyol, osztrák és skandináv diskurzusokat is. Az avantgárd film helyzete tehát abszolút vegyes képet mutat. Optimizmusra leginkább az ezredfordulón megjelenő új technológiák adhatnak okot – elsősorban a netes videomegosztókra (Vimeo, YouTube) gondolok –, amelyek megszüntették az avantgárdhoz való hozzáférés korlátait, a fizikai határok jelentőségét. A nézők, bár általában rossz minőségben, de könnyedén hozzájuthatnak ezekhez a ritkaságokhoz, amivel az avantgárd film diskurzusa új erőre kapott. Az olvasó bármelyik cikk elolvasása után (vagy azzal párhuzamosan) megnézheti a szövegekben említett filmeket vagy akár az alkotók weboldalait. Ez a szabadság elképzelhetetlen lett volna tíz-tizenöt évvel ezelőtt. Mindez az alkotóknak is segítségére van, hiszen az összetartozó szubkultúrák internetes hálózata nagyban segíti a művek gyors terjedését. Összegezve elmondható, hogy bár a kísérleti film kétes megítélése nem változott, az avantgárd film mindettől függetlenül virágkorát éli.

Az avantgárd film első, 1921-28 közé eső hullámát többnyire a képzőművészet területéről érkező izgága művészek futatták föl, akik felismerték, hogy sokkal több lehetőség rejlik ebben a médiumban annál, mint amire addig használták. Ez a felismerés, amely a képzőművészeti praxis kiterjesztéseként működött, párhuzamosan zajlott azzal a folyamattal, amelynek során a filmművészet megtalálta a történetmesélés leghatékonyabb formáját. A történetmesélés klasszikus szabályrendszere máig nem változott,

Lathatatlan birodalom5.indd 10 2016.09.16. 19:35

csak finomodott, a különböző technikai fejlesztésekkel (hangosfilm, színes film, szélesvásznú film, *steady-cam*) tökéletesedett. A filmnyelv szókincse bővült tehát, nyelvtana azonban nem változott. Az avantgárd film a történetmesélés helyett a látványban rejlő lehetőségeket kereste – tehát nem véletlen, hogy az első pionírok mind a képzőművészet területéről vagy annak vonzásköréből érkeztek. Hans Richter, Oscar Fischinger, Viking Eggeling, Francis Picabia, Fernand Léger ugyanannyira releváns életművet hozott létre festőként, mint filmesként. Ezek az alkotók fékezhetetlen vágyat éreztek, hogy a film médiumát ne „rendeltetésszerűen", egy történet elmesélésére használják. Saját perspektívájukból nézve ők éppen a filmnyelv igazi arcát fedezték fel ily módon; a látványban, a fényben, a ritmusban, a montázsban, a filmnyelvi analízisben, valamint az álomképekben rejlő feltáratlan aranykészleteket és egyéb rejtett kincseket, amelyekből a *mainstream* film és videoklipgyártás máig a legjobb ötleteit meríti.



Oskar Fischinger: *An Optical Poem*

Lathatatlan birodalom5.indd 11 2016.09.16. 19:35

A második világháború után indult meg az avantgárd film második hulláma, mely elsősorban amerikai művészekhez kötődött. Az Amerikai Egyesült Államok történetének legnagyobb gazdasági fellendülését élte át a háború után, amely komoly hatással volt a kulturális életére is. A húszas években Párizs jelentette a világ művészeti életének fővárosát, ez a cím azonban az ötvenes évek elejétől kezdve New Yorkra szállt. A képzőművészet területén kimondottan amerikai irányzatok, mint az absztrakt expresszionizmus és később az ellenkező esztétikai elveket valló pop-art, uralták a diskurzust, olyan alkotókkal az élen, mint Jackson Pollock, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Roy Lichteinstein és Andy Warhol.

Az avantgárd film ezzel párhuzamosan a társművészeti folyamatok tendenciáit követve az észak-amerikai szintérre helyezte főhadiszállását, így az amerikai avantgárd film lett a világ meghatározó ereje a filmnyelvi radikalizmus területén. Ez a mai napig így van, bár a jelenkor művészetében sokkal gyorsabban és egyszerűbben történnek meg a váltások, ha úgy tetszik, kiegyenlítettebbek azok az erőviszonyok, amelyeket korábban a nyelvi és földrajzi korlátok határoztak meg.

Miért vált az amerikai a legfontosabb kísérleti filmes közösséggé? Egyrészt azért, mert itt esett meg elsőként a filmtörténet során, hogy az avantgárd filmet elszakították a képzőművészettől. Az amerikai avantgárd filmesek elsősorban filmkészítőként vagy -rendezőként tekintettek magukra, az esetleges egyéb művészeti tevékenység másodlagosnak számított az alkotók pályáján. Mindez ma már talán furcsán hat, de az avantgárd film második nagy nemzedéke,

Lathatatlan birodalom5.indd 12 2016.09.16. 19:35

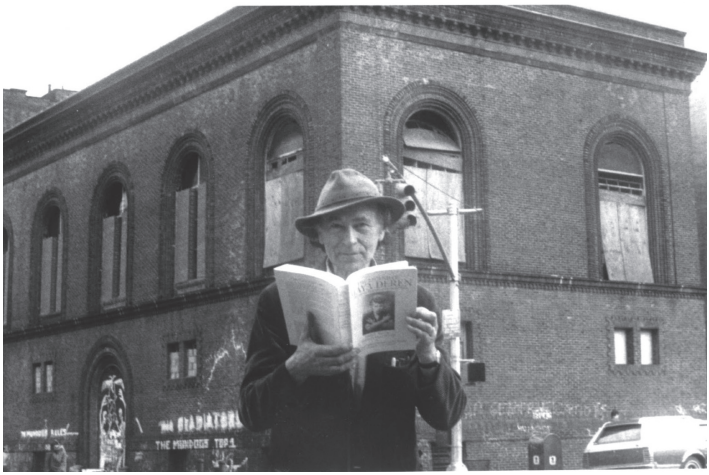
az amerikai hullám elsődleges célja az volt, hogy tevékenységüket filmművészetként értékeljék. Már nem kíváncsi festők, költők és zeneszerzők kísérleteztek ezzel a médiummal, hanem olyanok, akik tudatosan filmművésznek készültek. Mindezek ellenére természetesen vitathatatlan, hogy az avantgárd film vonzza máig legjobban a más művészeti ágakból érkezőket.

Az avantgárd film önállósága ráadásul egy olyan kulturális színtéren erősödött, ahol a mozgókép évtizedekig egyet jelentett a hollywoodi filmiparral. Az európai művészfilm vagy szerzői film térnyerése is az avantgárd felfutásával párhuzamosan zajlott a hatvanas években. Sőt, az avantgárd intézményesülése sokat segített a ma már független filmként aposztrofált amerikai szerzőiség elfogadásában. Jonas Mekas (1922-), az avantgárd első és máig legnagyobb hatású intézményépítője az 1959-ben alapított Independent Awardot először John Cassavetes (1929-1989) *New York árnyai* című 1959-es filmjének ítélte oda, mely az amerikai szerzői film – vagy ha úgy tetszik, „új hullám" – első fecskéjének számított.

Az avantgárd film emancipációs háborúja – melyet két fronton vívott Hollywood és a konzervatívabb művészetszemlélet közé ékelődve – az intézményépítés révén lett sikeres. Egyrészt a negyvenes-ötvenes években megjelentek azok a csoportosulások, (Cinema 16 Amos Vogel révén, illetve a Jonas Mekas által alapított Filmmakers Cooperative) amelyek elősegítették az avantgárd szubkultúra kialakulását. Jonas Mekas a népszerű *Village Voice* magazin hasábjain népszerűsítette széles körben a kísérleti filmes vetítéseket, a hatvanas évektől kezdve pedig a New American Cinema

Lathatatlan birodalom5.indd 13 2016.09.16. 19:35

címke alatt vetítették az avantgárd film új generációjának (Jonas Mekas, Stan Brakhage /1933-2003/), Harry Smith /1923-1991/, Bruce Baillie /1931-/) alkotásait Olaszországban, Franciaországban, Angliában.



Jonas Mekas és az Antology Film Archives

Mekas 1971-ben megalapította az Antology Film Archivest, az első olyan archívumot és mozit, mely az avantgárd film értékeinek megőrzését tűzte ki céljául. Ezt az önkanonizációs stratégiát segítette az akkoriban kialakuló egyetemi filmklubhálózatok népszerűsége, amelyek révén a filmesek bejárhatták az országot. Sőt, a legtöbb avantgárd filmes valamely bölcsésztudományi vagy művészeti egyetem tanszékén talált munkát, így a diákságon keresztül az utánpótlás is biztosítva volt. Stan Brakhage a coloradói Boulder Universityn tanította a mára az egyik legfontosabb kortárs filmessé vált Phil Solomont (1954-), valamint a *South Park*ot jegyző Trey Parkert (1969-) is. Az avantgárd komoly

Lathatatlan birodalom5.indd 14 2016.09.16. 19:35

jelenléte a felsőoktatásban azt eredményezte, hogy ez a szegmens az amerikai filmkultúra szerves részévé vált; az akkor még csak a filmezést tanuló későbbi Új Hollywood-i rendezőkre is nagy hatással voltak ezek a radikális gyöngyszemek. George Lucas (1944-) és Brian de Palma első rövidfilmjei színtiszta kísérleti filmek voltak, Martin Scorsese pedig máig olyan komolyan tiszteli ezt a láthatatlan filmtörténetet, hogy a klasszikus avantgárd filmek restaurálását és DVD-kiadását is támogatta. Folyóiratok és könyvek megjelenésével kialakult egy szűk, de aktív diskurzus a filmek körül: az itt publikáló kritikusok, esztéták és filmtörténészek közül sokan (P. Adams Sitney, Scott Macdonald, Fred Camper, David E. James, William C. Wees, Robert Haller) kizárólag ezzel a területtel foglalkoznak. A hatvanas-hetvenes években a *Filmculture* című folyóiratról, ma pedig a *Milleneum Filmjournal*ról mondható el, hogy az avantgárd film legfontosabb fóruma. Összegezve megállapítható, hogy az amerikai avantgárd film olyan intézményrendszert hozott létre az elmúlt hat évtizedben, mely mintául szolgált a mai kísérleti filmes csoportosulásoknak is. A francia Light Cone, az osztrák Sixpackfilm, az angol LUX olyan, az avantgárd filmet népszerűsítő szervezetek, amelyek így vagy úgy az amerikai ősök módszereit követik.

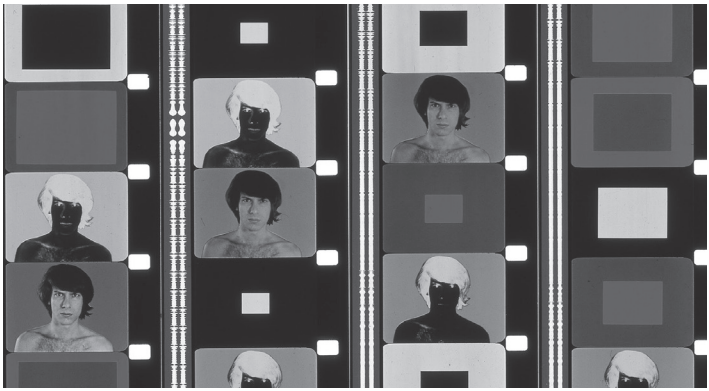
Ma már leegyszerűsítésnek hatna az avantgárd filmet a domináns mozi tagadásaként leírni, holott ez a szubverzív, ellenálló pozíció nem veszett ki belőle; ebben ragadható meg leginkább a szellemisége. A filmipar jól fésült termékei ellen persze nem csak az avantgárd film szokott lázadni, a hatvanas-hetvenes években megjelenő éjjeli mozikban vetített kultikus darabok, mint David Lynch *Radírfej*-e, John

Lathatatlan birodalom5.indd 15 2016.09.16. 19:35

Waters *Rózsaszín flamingók*-ja vagy George A. Romero *Az élőhalottak éjszakája* is ezt a szemléletet képviselte. Az igazán hardcore antiesztétikát a direkt rossz minőségű, felforgató, ocsmány, gusztustalan, szatirikus, vicces és radikális trash filmek dolgozták ki, mint például a Troma stúdióban gyártott *A toxikus bosszúálló*. A trash film és az avantgárd közös gyökereként tekinthetünk a rendszerellenességre, valamint összetartozásukat jelzi részben közös rajongói szubkultúrájuk is. Az olyan underground filmesek, mint a Kuchar testvérek vagy Jack Smith (1932-1989), tagadták a professzionális filmgyártás tökéletességét, filmjeik sokkoló, zsigeri hatásokat kevertek büszkén fölvállalt amatörizmussal.

Nem csak az underground felforgató, a jó ízlés ellen intézett támadásai határozzák meg a kísérleti filmek szellemiségét. Manapság sokkal erősebb az az attitűd, amely a történetmesélő film illúziókkal teli gépezetének szétszerelésére irányul. Egy olyan analitikus, már-már filozofikus szellemiség jellemzi a kísérleti filmek csoportját, amely a filmnyelv szigorú önvizsgálatát tűzte zászlajára. A hatvanas-hetvenes években felbukkanó filmesek között akadtak olyanok, akik e szellemiség jegyében a nyelvészet és a matematika gondolkodásmódjával nyúltak a filmhez, gyakran precíz struktúrák szerint dolgozva. P. Adams Sitney filmtörténész ezt a hullámot nevezte strukturalista filmnek, mely fogalom körül ádáz viták zajlottak, hiszen a filozófia és a nyelvészet akkori tendenciáiból kölcsönzött szó nem feltétlenül tudta jól megragadni a filmművészetet, némileg ridegnek tűnt. Az olyan alkotók, mint Michael Snow, Morgan Fisher, Paul Sharits, Peter Kubelka, Hollis Frampton, Ernie Gehr, szintén tagadták a film illuzionista

Lathatatlan birodalom5.indd 16 2016.09.16. 19:35



Paul Sharits: T,O,U,C,H,I,N,G

képességét, és minden gesztusukkal próbálták azt meghaladni. Ezért olyan filmeket alkottak, amelyek magáról a filmről, az éppen látott film anyagáról, a képi jelenségről „szóltak". Sharits villogó, gyorsan váltakozó homogén színekre bontotta a filmet *(N:O:T:H:I:N:G)*, Kubelka kizárólag teljesen fehér és fekete képek matematikai struktúrája alapján rendezett, gondoljunk pulzáló sorozatára (*Arnulf Rainer*). Ezt a radikálisan analitikus látásmódot aztán a brit avantgárd film úttörői (Malcolm Le Grice, Peter Gidal) továbbörökítették, és a strukturalista filmet materialista filmnek nevezték el. Megítélésük szerint azzal, hogy a művész a filmnyelv matériájára koncentrál, vagyis a történet nélküli anyagot mutatja, nem pedig egy szubjektív víziót, a leghatékonyabban száll szembe a manipulatív történetmesélés bűvészmutatványaival. Ebből a – politikai mellékzöngéktől sem mentes – álláspontból még az avantgárd film romantikusabb irányzatának tagjai, mint Maya Deren (1917-1961), Jonas Mekas vagy az absztrakt filmesek is megengedőbbnek bizonyulnak.

Lathatatlan birodalom5.indd 17 2016.09.16. 19:35

A ma is népszerű, az internet révén egyenesen népművészetté váló *found footage* film irányzatának alkotói már a szélesebb közönség által is fogyaszthatóbb módon kezelik a *mainstream* filmipar kritikáját, mint az előbbiekben tárgyalt irányzatok. A nem saját kezűleg forgatott, hanem a médiatenger zavarosából kihalászott mozgóképeket, *talált nyersanyag*okat újravágó *found footage* film idézetszerű jellegéből, illetve a távoli elemek összekapcsolására képes formájából adódóan pompás terepe a szatírának. Már az első átütő sikerű, mára klasszikussá szilárdult *found footage* film, a Bruce Conner által jegyzet *A Movie* is sokat merített a dadaista művészet humorából. Később a műfaj túllépett a hollywoodi filmgyártás finom kipellengérezésén, gyakran indirekt módon akár annak ünneplésévé is vált. Az olyan munkák, mint Christian Marclay *Telephones* vagy Ben Rivers *Terror!* című filmje ügyesen keverik az irónia és a tiszteletadás gesztusait. Azt, hogy az imént felsorolt kategóriák mennyire képlékenyek, mennyire összemosódnak, jól példázza az osztrák Martin Arnold *Pièce Touchée* című filmje, mely a strukturalista szigorral remixelt régi filmet nehezen felejthető humorral vegyíti, dúsítja, az elviselhetőség határáig feszítve egy néhány másodperces képsor ismétlődését. Az 1989-ben készített filmből a YouTube elterjedése óta igazi népművészeti utánzatdömping készült, mutatva az internet fogékonyságát az avantgárd attrakciójára.

Az avantgárd film eddig körbejárt lázadó természete az absztrakt film irányzatában a legvisszafogottabb. Ez első pillantásra ellentmondásosnak tűnhet, hiszen az absztrakció eleve tagadja az ábrázolást, a „klasszikus” ké-

Lathatatlan birodalom5.indd 18 2016.09.16. 19:35

pek azon tulajdonságát, amelynek révén a néző bármilyen információt kaphatna. Ha nincs ábrázolás, nincs jelentés, úgy tűnik, értelme sincs a képeknek. Az absztrakt film „értelme" tehát éppen a jelentésnélküliségben, a látványosságban, a tiszta vizualitásban keresendő. A képeknek nincs kapcsolatuk a nyelvhez, nem a gondolatok illusztrációi. Az absztrakt filmeket készítők mindig fogékonyak voltak a romantikából eredeztethető individualizmusra, a szélsőségesen befelé tekintő szubjektivizmusra, sőt gyakran akár a keleti meditációs gyakorlatok segédleteként kezelték munkáikat. Az absztrakt film eszmerendszere komoly átfedésben van a természeti népek, a keleti vallások vagy akár az okkultista misztikusok filozófiájával – ez ugyanígy elmondható a korszak amerikai festészetéről, az absztrakt expresszionizmusról, illetve a minimalizmus később kibontakozó ágáról is. Az absztrakt film látványalapú attrakciója sok szempontból a korai ősfilmek – az 1890-es évek első mozgóképeinek – történetnélküli esztétikáját folytatja tudatosan, ezer szállal kötődve a technikához és a trükkökhöz. Éppen ezért lehet az, hogy a hatvanas-hetvenes évek absztrakt filmesei gyakran hollywoodi szuperprodukciók trükkcsapatait erősítették megélhetésként. Az absztrakt és szürrealista film meghökkenést, csodálatot és káprázatot vált ki a nézőkből, nem véletlen, hogy a láthatatlan filmtörténet e látványosabb és hatáscentrikusabb irányzatai váltak leginkább láthatóvá.

A kortárs avantgárd film szerencsés helyzetben van az internet révén, a filmtörténeti emlékezet és a formanyelvi innováció szabad teret kap a videomegosztók felületein. Az olyan specifikus oldalak, mint az Experimental Cinema (expcinema.

Lathatatlan birodalom5.indd 19 2016.09.16. 19:35

com); Underground Film Journal (undergroundfilmjournal.com); Ubuweb (ubuweb.com); kontraCINEMA (kontracinema.com); artinCINEMA (artincinema.com), könnyebbé teszik a kortárs avantgárd film felfedezését. A láthatatlan filmtörténet tulajdonképpen csak most vált igazán láthatóvá.

A fogalmak összeesküvése

„Sose voltam megelégedve a független filmre aggatott címkékkel. A ›független‹ talán az egyetlen elfogadható, ezt használja minden dokumentumfilmes és televíziós reklámkészítő ebben az országban. A ›kísérleti‹ jelzőre pedig sehogy sem tudok ráhangolódni: ezt egy olyan valaki kreálta, aki megveti mind a tudományt, mind a művészetet, mondván, hogy mi igazából nem is csinálunk semmit, csak kísérletezgetünk. ›Underground film‹? Ezzel sem tudok mit kezdeni, ugyanis én a föld fölött élek."[1]

Stan Brakhage kategóriák elleni kifakadása jól szemlélteti azt a fogalomzavart, ami az úgynevezett „kísérleti" (más néven „avantgárd", „underground" vagy „nonnarratív") filmek körül máig kitartóan felüti a fejét. A távolról nézve elfogadhatónak tűnő, de közelebbről megvizsgálva már csak részben működőképes fogalmak ellen leghevesebben maguk az alkotók szoktak felszólalni, habár a „kísérleti" filmeket készítő művészek is gyakran írnak elméleti munkákat, elhalványítva a filmteoretikusok és filmrendezők közötti határvonalat. Bizonyos, nehezen kategorizálható filmcsoportokra aggatott „kísérleti" jelző lett mai napig a legéletképesebb, és a töb-

1 Stan Brakhage and Malcolm Le Grice Depate, In.: Malcolm Le Grice: Experimental cinema in the digital age (2001) British Film Institute. 89. oldal, fordítás tőlem.

Lathatatlan birodalom5.indd 21 2016.09.16. 19:35

bi (avantgárd, underground, nonnarratív) fogalom közül a legfélrevezetőbb. Úgy gondolom ugyanis, hogy a „kísérleti" jelző egy sor olyan nézői reflexet képes generálni, amitől elvész az éppen az ilyen alkotások nyújtotta egyedi élmény.

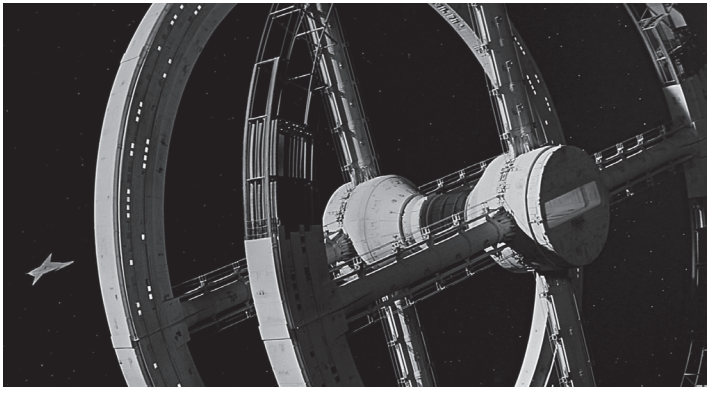
Az egyik ilyen reflex mintapéldája Nemes Károly cikkének[2] mára kissé megkopott gondolatmenete a „kísérletező" művekről. Nemes szerint a filmművészeti kísérletezés feladata a nagybetűs „Filmművészet" esztétikai fejlődéséhez való hozzájárulás. Szerinte az öncélú „kísérleti" filmek, amelyek nem ezt a célt szolgálják, feleslegesek, mert „a filmművészeti kísérletezés nem általában létezik, hanem meghatározott – a valóság változtatása által megkövetelt – ábrázolási feladat érdekében, konkrét céllal és tartalommal". Vagyis a „kísérleti" film nem is film, hanem egy fejlesztés alatt álló eszköz. (Akárcsak egy kísérleti stádiumban lévő gyógyszer vagy autómotor.) A „kísérleti" jelző ellen éppen az ehhez hasonló, a szó jelentéséből logikusan következő asszociációk ellen kelnek ki a filmesek, gyakran Brakhage-hez hasonló vehemenciával. (Egyetlen kivétel talán Warhol volt, aki azt vallotta, hogy „azért csinálok kísérleti filmeket, mert nem tudom, hogy mit csinálok"[3].) Az úgynevezett „kísérleti" filmeknek ugyanis soha nem az (volt) a célja, hogy a filmművészeti fejlődés szorgalmas és elérhetetlen pillérei legyenek. A művészek indulatainak és ellenérzésének, illetve a teoretikusok tanácstalanságának legfőbb oka az, hogy mára sokkal többféle film létezik, mint ami a „kísérleti", „avantgárd" vagy „nonnarratív"

2 Nemes Károly: A kísérletezés és a filmművészeti fejlődés sajátosságai In. *Filmkultúra* 1979/2.

3 Ezzel a rá jellemző szarkasztikus kijelentéssel talán éppen a terminus korlátoltságát karikírozta volna ki?

Lathatatlan birodalom5.indd 22 2016.09.16. 19:35

kategóriákba beleférne. A szó klasszikus értelmében ma a legautentikusabb „kísérleti" film, mondjuk, James Cameron *Avatar*ja, mivel olyan technikai megoldásokat fejlesztett ki, és használt gigantikus sci-fijében, amelyek meghatározhatják a később erre a mintára készülő filmek formavilágát. Más filmipari figurák – például olyan, egymástól különböző klasszikusok, mint Roger Corman (1926-) vagy Stanley Kubrick (1928-1999) – az avantgárd filmek formanyelvét saját műfaji filmjeikhez (mint a sci-fi vagy a drogfilm) használták. Ráadásul az összképet összezavarva ott vannak a „kísérleti" filmek technikáit (is) használó videoklipek és a videoklip-rendezőkből „kinőtt" játékfilmesek, mint Michel Gondry (1963-) vagy az indiai-amerikai Tarsem Singh (1961-).



Stanley Kubrick: *2001: Űrodüsszeia*

A „kísérleti" filmeket érő nézői elutasításról Scott Macdonald ír egyik tanulmányában[4]: „*Senki sem – vagy majdnem*

4 Scott Macdonald: Introduction to avantgarde film; In. *Avantgarde film*, 1993, Cambridge University Press.

Lathatatlan birodalom5.indd 23 2016.09.16. 19:35

senki – nem néz avantgárd filmet anélkül, hogy előtte ne látott volna tömegfilmet. Általában az első reakció, amit egy avantgárd film generál az, hogy ›ez nem is film‹. […] *Mikor az első avantgárd filmmel találkozunk, addigra azt hisszük, tudjuk, mi a film, felismerjük egy filmben azt, amit ›mindenki‹ filmként aposztrofál, minden eltérést ehhez képest kudarcként kategorizálunk.*" A Macdonald által leírt zavar a nézők prekoncepcióiról szól, amelyek a filmek körül kialakult kategóriák korlátolt jellegéből erednek.

Ahhoz, hogy megértsük a fogalmak körüli feszültség okait, vissza kell kanyarodnunk a filmtörténet kezdeteihez, amikor a film mára már elfelejtett, elsődleges funkciója a vásári látványosság volt. A klasszikus filmtörténetírás leginkább a narrativitás kialakulásának korai folyamatára koncentrált, arra az időszakra, amikor a filmipar kifejlesztette az adott technikai keretekből a történetek minél hatékonyabb elmesélésének formáit. A történetsémákkal megerősödtek a műfajok, amelyekre az ipar a saját mozgatórúgóját, a sztárrendszert építette. A filmgyártás a történetmeséléshez igazította a formát, minden más alternatívát, amely a narrativitás íratlan törvényén kívül esett – mint például a korai avantgárdokat –, nem létezőnek kezelte. Az érett nézők a film újdonságának korai látványosságát, a vásári mutatványokkal és cirkuszi tűzijátékokkal egyenértékű izgalmat sztorikba ágyazva kapták és igényelték. A korai közönség a már ismert történetek megfilmesítésein keresztül tanulta meg a filmes mesélés kódjait, amelyek az 1910-es évek óta nem nagyon változtak.

Ám mielőtt a többtekercses történetmesélő filmek ipari gyártása elindult volna, olyan mozgóképeket fogyasztot-

Lathatatlan birodalom5.indd 24 2016.09.16. 19:35

tak a nézők, amelyek tisztán látványosságok, a narrativitás igényétől és kényszerétől még fényévekre levő ötcentes filmfalatok voltak. Ez volt az úgynevezett ősfilmek korszaka, a filmtörténet csecsemőkora: a látvány dominált mindenek felett, a nyelv strukturáló és reflektáló hatása még elkerülte a mozit. A filmeket mágikus show-ként reklámozták, a történetekből adódó két legfontosabb filmipari komponenst, a gyártást meghatározó műfaji sémákat és a sztárokat nem ismerte a mozi cirkuszi világa.[5] A legérdekesebb intézmények ebből a szempontból a csupán egy-két évig működő, amerikai kinematoszkóp-szalonok voltak, ahol a nézők egymástól elszeparálva nézték a félperces, táncosokat és bokszolókat mutató filmecskéket, egy-egy mozidoboz kukucskálóján keresztül, miután – akár egy kólaautomatába – bedobták az ötcentest. A filmtörténet őskorszakában a látvány, trükk és a szenzációs hétköznapiság semmiségeit felváltotta a filmipar cirkusza. A filmek elkezdtek valamiről szólni, így fel kellett nőniük a reflektálatlan gyerekkorból, és hasznossá kellett válniuk: a „mondanivaló" vált a filmet legitimizáló szent végcéllá. Persze az ősfilmek korai attrakciós, vásári jellege nem tűnt el, és megmaradt a filmek igazi, de „láthatatlan", csak ritkán tudatosított mozgatórugójának. Hiszen valljuk be, a sci-fikre és westernekre sem (csak) a történetük miatt ülünk be elsősorban – legalábbis én a kedvenc hollywoodi filmjeim fabulájára (általában) alig

5 Bár már a korai ősfilmek között is feltűntek a későbbi műfajok alapmotívumai – mint a burleszk *(Megöntözött öntöző)*, western *(Nagy vonatrablás)* vagy sci-fi *(Utazás a Holdba)* –, ezek még nem alkothattak a nézőket moziba csábító, mindenki által ismert sémákat, pusztán a látványosságértékük miatt készültek el, és nézték őket, hasonlóan az aktualitás filmekhez és szexetűdökhöz.

Lathatatlan birodalom5.indd 25 2016.09.16. 19:35

emlékszem, sokkal inkább a film hangulatára vagy egy-egy erős képsorra. Amiatt (is) habzsoljuk a filmeket, ami filmmé teszi őket: a bűnösen öncélú látványért, az űrhajók káprázatos csillogásáért és az elérhetetlen űrutazás misztikus közelségének érzéséért, az arizonai homoksziklák és coltok megszokhatatlan, poros romantikájáért, jobb szó híján: az élményért és annak motorjáért, az attrakcióért.

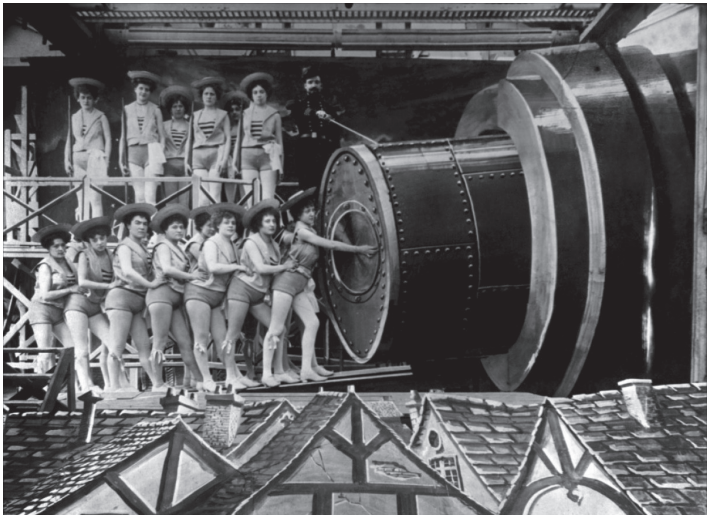
Tom Gunning sokat idézett (és támadott) tanulmánya[6] érdekes párhuzamot állít fel az eddig tárgyalt vásári ősfilmek és az avantgárd („kísérleti") filmek között, elsősorban az attrakciós jellegükön keresztül. Szerinte a *vaudeville*-ekben és vásári bűvészeti sátrak mágikus világában bemutatott attrakciós filmek a korai (húszas évek) avantgárd filmjeinek non narratív, pusztán a filmforma által keltett hatásokra redukált jellegében él tovább. Gunning felveti, hogy „*előfordulhat, hogy ez a korábbi filmes karnevál és a tömegszórakoztatás módszerei továbbra is kimerítetlen forrásként szolgálnak – az avantgárd Coney Islandjeként, melynek sohasem domináns, de mindig érezhető áramlata végigkövethető Mélies-től Keatonig, az 1928-as* Az andalúziai kutyá*tól Jack Smith-ig*[7]." Úgy gondolom, hogy ebbe a gondolatba kapaszkodik a Brakhage cikkem bevezetőjében idézett tiltakozásának gyökere: bár evidensnek tűnik, de azért mégis leírom, hogy a művészek ellenállása a kategóriákkal és fogalmakkal szemben abból az utólagos elemzői-nézői feltételezésből ered, hogy minden műnek van „mondanivalója". Mintha minden művész üzen-

6 Tom Gunning: Az attrakció mozija: a korai film, nézője és az avantgárd. In: *A kortárs filmelmélet útjai*, Palatinus,.303.old.

7 Jack Smith az amerikai avantgárd hatvanas évekbeli (underground) korszakának rendezője, botrányos fogadtatású, tabusértő filmjeiről ismert.

Lathatatlan birodalom5.indd 26 2016.09.16. 19:35

ne valamit, melyet a műből dekódolni kell, és amely dekódoláshoz egyszerűen a meglévő kulcsokat kellene használni: a horrorfilm-kulcsokat a horrorfilmhez, a kalandfilm-kulcsokat a kalandfilmhez és így tovább. Ahány kategória, annyi kulcs. Szerintem azonban a művészek gyakran nem akarnak velünk közölni semmit, nem kívánnak „mondanivalóval" szolgálni, legkevésbé mélyebb jelentéssel. Van, amikor egy művész „csak" szórakoztatni akar, és nem is foglalkozik semmilyen kategóriával, művészettel és nem-művészettel. Így akár a legerősebben kanonizált avantgárd rendezők is lehet, hogy „csak" szórakoztatni akarnak. Vagy egyszerűen filmezni a filmezés csodálatos, mindig újraélhető attrakciójáért. A szórakoztatásnak és az attrakcióknak is annyi formája lehet, ahányféle mocskosan mágikus és kékeszöld füstös sátrat el tudunk képzelni a Gunning által felhozott Coney Island-i vidámpark forgatagában.



Georges Méliès: *Utazás a Holdba*

Lathatatlan birodalom5.indd 27 2016.09.16. 19:35

Minden „kísérleti" és „nem kísérleti" filmben van valami megragadhatatlan attrakciós jelleg, amely az ősfilm naiv csecsemőkorához vezeti vissza a nézőt. A mozgókép bizonyos pillanataiban sűrűsödő összhatásra gondolok, amely nem a „történet"-ből és nemcsak a „látvány"-ból vagy csak a „szereplők" játékából (tehát fogalmilag lehatárolható, konstruált skatulyákból) adódik össze – azt feltételezve, hogy recept alapján el lehet készíteni –, hanem még sokkal több, szinte végtelen számban skatulyázható tényező vegyületéből keletkezik, amelyeknek sem az alkotó, sem a néző nincs tudatában. (Minden rendező saját filmjének első és jó esetben legkritikusabb nézője.) A kognitív filmelmélet alapművében David Bordwell[8] ezeket nevezi „*trouvaille*-oknak", a film olyan jellemzőit, amelyeket nem lehet verbalizálni, rendszerezni. Ezek a megnevezhetetlen (jobb szó híján) tényezők emelhetik a filmet a zene tökéletesen megfoghatatlan, nyelv előtti magasságába. Ez is azon okok közé tartozik, amely a korai avantgárd filmeseket alkotásra bírta: a film azon tulajdonsága, amely a már említett ősfilmes attrakció, mágikus látványorgia, vidámparki vizuális zene élvezetéből ered.

Maya Deren, az amerikai avantgárd egyik legnagyobb hatású alkotója a film és költészet közti kapcsolatról beszélt 1953-ban egy előadássorozat alkalmával.[9] Szerinte a költészet nem csak és kizárólag a ritmusból, rímből és egyéb könnyen kategorizálható elemből álló, elkülöníthető irodal-

8 David Bordwell: Elbeszélés a játékfilmben. Magyar Filmintézet, Budapest, 1996.

9 Poetry and the film: a symposium. 1953. okt. 28. Cinema 16. Résztvevők: Arthur Miller, Dylan Thomas, Maya Deren, Parker Tyler. A teljes előadás letölthető az ubuweb.com-ról.

Lathatatlan birodalom5.indd 28 2016.09.16. 19:35

mi forma. A költészet egy sor más művészetben is megjelenhet, mert – ahogy Deren fogalmaz – „*a költészet az események vertikális vizsgálata*", elmerülés a pillanatban, a láthatatlan érzések láthatóvá tétele. A történetek ezen analógia szerint pedig egy horizontális logika alapján épülnek, amelybe Deren szerint a költészet vertikális stratégiája belekeveredik. Ezért az észrevehetetlenségért olyan nehéz a líraiságot vizsgálni a filmben: a lírai etűdök, lírai „kísérleti filmek" (Brakhage, Baillie, Huszárik vagy Tóth János alkotásai) mellett olyan – egymástól különböző – narratív formákban is ott lapul a költészet attrakciója, mint a *Biciklitolvajok*, a *Sivár vidék*, vagy *Az álom tudománya*.

Egyik legszebb esszéjében Susan Sontag elegáns finomsággal rántja le a leplet az örökké értelmezni, interpretálni akaró művészetfogyasztóról. „*Az értelmezés, amely azon a rendkívül kétséges elméleten nyugszik, miszerint a műalkotás tartalomdarabkákból áll össze, erőszakot tesz a művészeten. Használati tárgyat csinál belőle, amely alkalmas rá, hogy nyugodtan elhelyezzük gondolkodásunk kategóriarendszerének valamelyik fiókjában.*"[10] A „kísérleti" film (többnyire) jelentés nélküli attrakcióját a kísérletezés nem létező, félreértelmezett használati tárgyává teszi a nyelv és a vele kéz a kézben járó interpretációs kényszer. Az attrakció, a forma bűnösen öncélú tobzódása viszont számtalan más kontextusban is többször megjelent már a filmtörténet során, átvágva az avantgárd és nem avantgárd filmek közé mesterségesen kreált szögesdrótot.

---

10 Susan Sontag: Az értelmezés ellen (ford. Rakovszky Zsuzsa), *Látó* szépirodalmi folyóirat, 2000/7.

Lathatatlan birodalom5.indd 29 2016.09.16. 19:35

Roger Corman: *Az utazás*

Erre az egyik legérdekesebb példa talán Roger Corman *Az utazás (The Trip)* (1967) című filmje, ahol az amerikai avantgárdban elterjedt, konkrét jelentéssel nem rendelkező absztrakt filmek formai megoldásai jelennek meg. A történet szerint egy magánéleti válságban lévő reklámfilmrendező az LSD feltételezett spirituális erejével próbálja életét új irányba terelni. Corman filmje szinte egy az egyben felhasználja a „kísérleti" filmek attrakciós, non narratív és absztrakt formanyelvi megoldásait, amelyeket az LSD víziójának feleltet meg. *Az utazás*ban az absztrakt képsorok a hallucinációt „jelentik". Hogy az ilyen jellegű hasznosítás vajon az absztrakt filmek gyermeteg megerőszakolása vagy izgalmas mesélői funkcióba helyezése lenne-e, az nyilván nézőpont kérdése. Jelen esetben az absztrakt forma szolgálhat valamiféle narratív célt (a hallucináció érzékletes ábrázolását), vagy állhat önma-

Lathatatlan birodalom5.indd 30 2016.09.16. 19:35

gában, hogy a celluloid anyagának attraktív szépségében tobzódhassunk, mint például egy Brakhage- vagy Bruce Baillie-film esetében. A jelentésnélküliség nem biztos, hogy céltalanságot jelent: a „kísérleti" filmek öncélúsága tehát teljesen felvállalt tulajdonság, nem pedig hiba. Ha a Corman-féle LSD-trip attrakcióját és Brakhage lírai absztrakt filmjeinek csendes celluloidattrakcióját nem választjuk szét pusztán a különböző alkotói célok és gyártási körülmények miatt, akkor arra a következtetésre juthatunk, amire már korábban is utaltam: minden film lényege az attrakció, a kérdés csupán az, hogy a néző mit vár. Én nemcsak a *Csillagok háborúját* látom attrakciósnak, hanem Soderbergh *Szex*, *hazugság*, *videó*ját is: a tekintetek játékában lezajló alig regisztrálható attrakciók miatt szeretem ezt a nem kimondottan látványfilmet. (És már megint a fogalmak képlékenységénél körözök.) Röviden visszakanyarodva a *Csillagok háborúja*hoz: George Lucas tanulóéveit az avantgárd („kísérleti") filmek tanulmányozására szentelte, sőt ő maga is izgalmas absztrakt, alig elmesélhető tartalommal bíró „kísérleti" filmeket rendezett.[11] Scorsese egyenesen rajongott az amerikai avantgárdért, több olyan korai és kései filmjét lehetne elemezni, ahol az avantgárd attrakciós öncélúságát és formacentrikusságát tudatosan megidézi.[12] Több „kísérleti" filmes készített filmtrükköket

11 Erről bővebben a prizmafolyoirat.com-on írtam, a Kísérleti vetítő rovatban, *George Lucas és az avantgárd* címen.

12 Úgy tűnhet, azzal, hogy leírom, hogy valaki X filmeket csinál, majd aztán Y-t, éppen a „kísérleti" fogalom elkülönítését legitimizálom. Viszont ezek a (nem kísérleti és kísérleti) filmek nyilvánvalóan különböznek: körülhatárolhatóan más egy „ilyen" film, mint egy „olyan", és ez a másság, gondolatmenetem alapján, nem a „kísérletezésben" fogható meg.

Lathatatlan birodalom5.indd 31 2016.09.16. 19:35

(Pat O'Neill) és előzeteseket (Chuck Workman) hollywoodi szuperprodukciókhoz, összezavarva a szigorú határokat.

Ahogyan az előzetesek, videoklipek és VJ-vetítések is tulajdonképpen „alkalmazott" avantgárd filmek, ahogyan a hollywoodi műfajok hatásorientált jelenetei gondolkodás nélkül merítenek az avantgárd filmek formakészletéből, és ahogyan az úgynevezett „kísérleti" filmek is manapság előszeretettel nyúlnak kommersznek titulált műfajokhoz, úgy mosódnak össze a fogalmakkal rezervátumokba zárt filmek és alkotók közti határok.

Molekulák és galaxisok fényei –
A kaliforniai absztrakt film tendenciái

Ahhoz, hogy az amerikai absztrakt film legizgalmasabb alkotóihoz közel kerüljünk, meg kell vizsgálni a nemábrázoló mozgóképművészet gyökereit, annak szerteágazó motivációit. Az absztrakt film formanyelve ugyanis egy olyan ma is élő tradíciót hozott létre, amely egyrészt a folyamatos megújulást keresi, másrészt az elődök technológiai tapasztalatára épít.

A filmtörténet serdülő szakaszában (az 1910-es években) kezdett kialakulni a Kristin Thomson esszéjében[1] következetesen felvázolt klasszikus elbeszélési mód, a narratív film ma is érvényes szabályrendszere. Ezzel párhuzamosan, egyfajta ellenerőként feltámadt egy kis létszámú művészcsoport által gerjesztett elégedetlenségi hullám, mely a film médiumában rejlő kiaknázatlanság eltörlését követelte.

René Clair interjúiból[2] – amelyeket a korszak művészeivel készített – világossá válik, hogy legtöbben a filmszerűség hiányát róják fel az akkori mozgóképes produkcióknak.

1 Kristin Thomson: *From primitive to Classical* In.: The Classical Hollywood Cinema – film style and mode of production. New York, Rouledge, 2005.

2 René Clair: *Cinema Yesterday and Today.* London, Dover Publication, 1972.

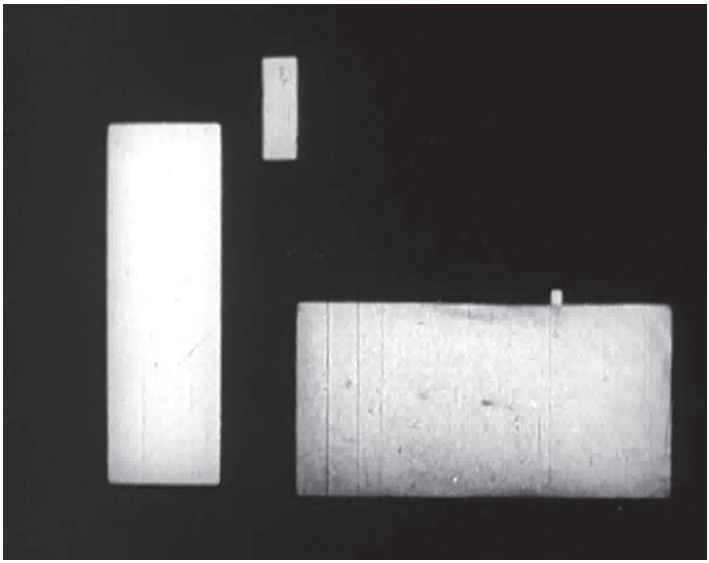
Lathatatlan birodalom5.indd 33 2016.09.16. 19:35

A film szerintük a korábbi művészeteket, a színházat és az irodalmat próbálja utánozni, vagy legalábbis túl erősen támaszkodik azok bevett eszközeire. A legtöbbször hangsúlyozott hiány a film alapvető tulajdonságainak (mozgás, idő, ritmus, fény) kiaknázatlansága: a tisztán filmes hatásokkal való kísérletezés. Az avantgárd filmesek a társművészetektől való szabadulást sürgették, elsősorban a színház statikusságában látták a leginkább káros örökséget.

Az absztrakt film kialakulásához a XX. század első negyedében tevékeny képzőművészek és a filmhez lazán kapcsoló alkotók aktív elégedetlensége szükségeltetett. A legtöbb művész egyetértett abban, hogy az új médium, a klasszikus formájában akkor kibontakozó filmművészet nem a megfelelő csapásirányban halad, a már mélyen berögzült narratív művészetek (mint a dráma és a prózairodalom) formáit és az azokhoz kapcsolódó elvárásokat követi. A film leginkább a színház intézményesült normáit utánozza, ez pedig káros az új médium jövőjére. A korai, tízes évekbeli francia filmgyártás például az irodalmi adaptációk dömpingjét termelte ki. A Film D'Art-nak nevezett kérészéletű irányzat alkotóinak célja a filmművészet szentesítése (vagy „nemesítése") volt, ezért reflexszerűen a klasszikus színház eszköztárához nyúltak, ezzel azonban éppen a filmnyelv fejlődése elé állítottak akadályokat. A drámairodalom filmes adaptációi inkább hatottak lefényképezett színházként, mint a film lehetőségeit használó progresszív alkotásokként. Az elégedetlenkedő művészek ezt a fantáziátlanságot látva úgy érezték, hogy a film zsákutcába jutott. A filmművészet önmagában rejlő értékeinek kiaknázását, a csak a mozgóképre jellemző kifejező eszközök használatát követelték.

Lathatatlan birodalom5.indd 34 2016.09.16. 19:35

A legradikálisabb újító, Hans Richter (1888-1976) és társai szerint a mozgóképet a két legalapvetőbb alkotóelemére kell redukálni: fényre és időre.



Hans Richter: *Ritmus 21*

Richter – akárcsak Oscar Fischinger (1900-1967) és a legtöbb absztrakt filmművész – festőként kezdte a pályafutását. A XX. század elején a képzőművészet szinte teljes nemzetközi színtere a zene gravitációs mezejében keringett. A festők felfedezték maguknak a muzsika struktúráit, és mint a tökéletesen esszenciális művészet alkotóelemeit, megpróbálták a statikus képzőművészet területére adaptálni a temporalitás és ellenpontozás elveit. Ez a fogalmaktól és klasszikus ábrázolástól mentes, zenei analógiákat követő erő volt az egyik aktív formálója az absztrakt művészetnek. Az ábrázolás felszámolásával, a klasszikus reprezentáció

Lathatatlan birodalom5.indd 35 2016.09.16. 19:35

háttérbe szorításával megteremtették a jelentésnélküliség világát a festészetben. „*A modern művészet problémái egyenesen a filmhez vezettek. A szín, forma és mozgás dinamikájának szervezése egyszerre voltak Cézanne, a kubisták és a futuristák megoldandó problémái.*"[3] A képzőművészek a zene és a mozgás bűvkörében alkottak. Paul Klee a Bauhausban töltött évei alatt a színek és a formák programja szerint dolgozott, a festészetben megvalósítandó ornamentikához a zenét találta a legmegfelelőbb modellnek. Az amerikai szinkronista festőcsoport tagjai, Morgan Russel és Stanton MacDonald-Wright is hasonlóképpen kapcsolták össze a hangot és a színeket. Az első müncheni kiállításukkor leszögezték, hogy csak a zene képes a legmagasabb spirituális szinten kommunikálni. Ez a gondolat, ez a „legfelső szintű kommunikáció" jelenik meg Richternél is, szinte egy az egyben, jól mutatva a korszak művészeinek közös elméleti problémáit.

Richter az expresszionista, majd kubista festői kitérője után Viking Eggelinggel kezdett tekercsgrafikákkal kísérletezni. „*Az az ötletünk támadt, hogy hosszú papírszalagokra tudatosan készítsünk folytatólagos, összefüggő folyamatot formákból és formák csoportjaiból: ezek voltak az első ›filmszalagjaink‹.*"[4] Ezek a tekercsek, amelyek vízszintesen kihajtott, több méter hosszú, viszonylag keskeny papírcsíkok voltak, már előre jelezték a filmszalag formáját, illetve

3 R. Bruce Elder: Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of The Absolute Film In.: *Avant-Garde Film – Avant-garde Critical Studies* 23; ed.: Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Rodopi 2007, p. 5.

4 Richter, Hans: Dada und Film. In: Verkauf, Willy (ed.): *Dada: Monograph of a Movement.* Teufen: Arthur Niggli, 1957. pp. 64–71.

Lathatatlan birodalom5.indd 36 2016.09.16. 19:35

a mozgás illúzióját keltő technika tulajdonságait: „*Ezeknek a szalagoknak a nézegetése ébresztette fel bennünk a vágyat arra, hogy a jelzett ›mozgást‹ meg is valósítsuk: valódi mozgássá alakítsuk – azaz filmet csináljunk. Így született bennünk a filmkészítés ötlete.*"[5] Richter első filmjében a *Rhythmus 21*-ben (1921) a képet a tiszta fekete és tiszta fehér formákra, leginkább négyzetek pulzálására redukálta. A film a fény és az idő abszolút megtestesítőjeként tisztán a ritmus ellenpontozó elvére épül. A *Rhthmus 21* – Walter Ruttmann *Opus I* (1921) című filmje mellett – az absztrakt film egyik legelső fennmaradt darabja, amely mellé alkotója egy komplett elméleti rendszert épített. Richter a filmet egy gyökeresen új, univerzális, ám a verbalitáson túli nyelvnek tekintette. Elképzelése szerint a film szinte zsigeri hatással, nyelven túli tulajdonságai révén köti össze az embereket.

„*A filmnek tagadnia kellene bárminemű kapcsolatát a történeti, oktatási, romantikus, morális vagy immorális, illetve földrajzi valósággal.*"[6] – vallja Richter, aki az eisensteini montázselméletre rímelő analógiával a filmet tiszta, szinte biológiai hatásként értelmezi, ami gombnyomásszerű erővel egyesíti a világ filmnézőit. Ebből az akaratból alakult ki az ún. *univerzális nyelv* gondolata, ami „*egy új területre vezet.*"[7] Ennek a nyelven felüli nyelvnek mint egy transzcendens világegyesítő tapasztalatnak az igénye az

5 R. Bruce Elder: *Hans Richter and Viking Eggeling: The Dream of Universal Language and the Birth of The Absolute Film* in.: Avant-Garde Film – Avant-garde Critical Studies 23; Alexander Graf and Dietrich Scheunemann, Rodopi 2007, p. 6.

6 Ibid p. 5.

7 Ibid p.31.

Lathatatlan birodalom5.indd 37 2016.09.16. 19:35

első világháborút követő általános depresszióban vagy félelemben gyökerezett.

A messzemenőkig önkorlátozásnak tűnő redukáltság egy egész művészgeneráció szemében nem volt más, mint a film megtisztítása, innen is ered az absztrakt film sok névváltozata közül a tiszta film (*cinema pure*) elnevezés. Henri Chomette korai avantgárd filmes is a színháztól való megtisztított film mellett érvelt, mert szerinte a „*film új erőre tehet szert önmaga révén*", illetve létrejöhet az „*önmagában való film*, *vagy ha úgy tetszik: tiszta film*."[8]

Az absztrakt filmeket készítők mindig egy tiszta, abszolút állapothoz akarták visszaterelni a filmművészetet, az *abszolút film* elnevezés is a domináns nagyjátékfilmtől való elszigetelődést fejezi ki, amely csoporthoz a többi művészeti ág – mint a színház, irodalom vagy a festészet – mint látványt vagy narratívát szervező hagyomány kapcsolódik. Hans Richter a film öntisztulásáról így ír: „*Ahogy a film médiuma az érzések iránt érdeklődik – kifejezetten olyan érzetek iránt*, *amelyek csak mozgóképpel fejezhetőek ki –*, *az színtiszta modernizmus. A film filmmé válik – azaz a film eredeti művészeti forma lesz –*, *azáltal*, *hogy megtisztítja magát a szomszédos médiumok szennyező hatásától és igazán (tiszta) filmmé lesz.*"[9] Az absztrakt filmművészet tehát függetlenedni akart az elbeszélő és ábrázoló társművészetek irányítása alól, tulajdonképpen a tiszta zene hatását kívánta reprodukálni vizuálisan. A klasszikus fotografikus ábrázolás e ta-

8 Clair, Renée: *A film tegnap és ma*, Gondolat, 1970 p.136.

9 Graf, Alexander – Dietrich Scheunemann (szerk.): *Avant-Garde Film* – Avant-garde Critical Studies 23; Amsterdam, 2007, Rodopi, p. 4.

Lathatatlan birodalom5.indd 38 2016.09.16. 19:35

gadása távolítja el az irányzatot a szintén avantgárd szürrealista, dadaista vagy dokumentarista (Dziga Vertov-féle) mozgalmaktól.

Az absztrakt filmesek a társművészetektől való függetlenség jegyében a szemnek és a látásnak szánták az alkotásaikat. A látás univerzalitásába és a tekintet tisztaságába vetett hit meghatározó volt minden absztrakt filmművész életművében. Jules Engels, magyar származású amerikai absztrakt filmes így vallott erről: „*Az absztrakt film egy olyan nyelv, mely közvetlenül a szemhez beszél – és az érzésekhez, ahogy a tánc is teszi.*"[10] A szem kitüntetett helyet foglal el más kortárs művészek teoretikai szövegeiben, Mary Ellen Bute is hasonló metaforával írja le az absztrakt film hatását: „*Az abszolút film a szemet és a fület célozza meg. Más mozgóképek – mindamellett hogy audiovizuális hatásokat használnak – inkább az intellektust célozzák.*"[11] A „szemnek címzett film" kizárja az intellektust, az értelmezés korlátozó reflexeit. Az amerikai avantgárd legmarkánsabb törekvése a szem és a tekintet absztrakt filmekben megfogalmazott kultusza volt. Stan Brakhage, az amerikai kísérleti filmes mozgalmak legjelentősebb alkotója, több manifesztumot szentelt annak, hogy a film visszakanyarodjon a perspektíva előtti időkbe, a csecsemőkori látványok nyelv előtti érintetlen korszakába.[12] Brakhage olyan lelkesen törekedett a látvány és a látás

10 Jules Engels: REFLECTIONS: Graphic Choreography originally published in new magazine, vol. 10, web: Center for visual music, http://www.centerforvisualmusic.org/library/Reflections.htm.

11 Mary Ellen Bute: *Statement II.* In:O'Grady-Posner: Articulated Light – Emergence of astract film in America, Harvard Film Archive 1995

12 Lásd: Stan Brakhage: *Metaphors on Vision*, Filmculture, 1963 fall.

Lathatatlan birodalom5.indd 39 2016.09.16. 19:35

újradefiniálására, hogy több filmjével a szemhéjon belüli, úgynevezett *hipnagog* látást kívánta ábrázolni: „*A legkülönösebb világ, amely számunkra elérhető, akkor tűnik elő, amikor a szemünk csukva van.*"[13]

Gene Youngblood médiateoretikus vezette be a kiterjesztett film (*expanded cinema*) fogalmát az avantgárd filmet feldolgozó hatvanas évek utáni diskurzusba. Youngblood az 1970-ben megjelent *Expanded Cinema* című, új technikai apparátusok által teremtett médiaforradalmat jósoló könyvében a video- és komputertechnika új lehetőségeit kiaknázó absztrakt filmesekre mint a „kiterjesztett" film úttörőire hivatkozott. „*Youngblood a kiterjesztett film alatt leginkább az új effektek és technológiák kutatását érti, amelyek a képi és hangi kísérletek széles területéről érkeznek.*"[14] – foglalja össze Malcolm Le Grice amerikai kollégája munkáját. Az új technológiák kiterjesztik a filmes ábrázolásmód lehetőségeit, új formákat, addig nem látott formanyelvet teremtve.

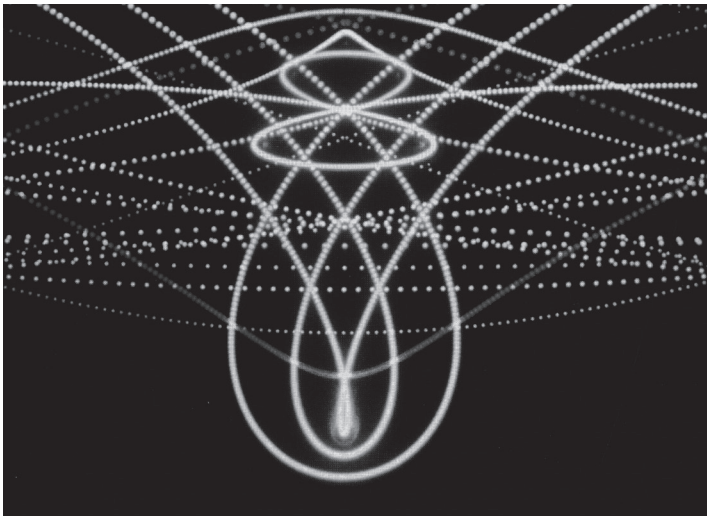
„*Designtudósként a művészek felfedezik és tökéletesítik azt a nyelvet, amely sokkal nagyobb összhangban van az érzéki tapasztalattal.*"[15] – írja Youngblood. A hatvanas években új erőre kapó kaliforniai absztrakt filmesek – elsősorban a Whitney testvérek és Jordan Belson (1926-2011) – e gondolat mentén fejlesztették saját képalkotó mechanizmusu-

13 Idézi Brakhage-t,William C: Wees: *Light Moving in Time*. San Francisco: Univeristy of California Press, 1992, p95.

14 Malcolm Le Grice: *Experimental cinema in the digital age*, London: BFI Filmclassics, 2008, p. 278

15 Gene Youngblood: *Expanded cinema*, 1971, p. 205

Lathatatlan birodalom5.indd 40 2016.09.16. 19:35



John Whitney: *Arabesque*

kat. „*Whitney mindig is egy művész intuíciójával és egy mérnök fegyelmével rendelkezett. Ő a holnap embere a ma világában.*"[16] John Whitney (1917-1995) a második világháború alatt a Lockheed Aircraft Factoryben dolgozott, nagy sebességű fototechnika fejlesztései a katonai képalkotást szolgálták. Az első bináris számítógépek – a legtöbb polgári technikai fejlesztéshez hasonlóan – a harcászatban kerültek hasznosításra. Whitney ezeket a kezdetleges képalkotó mechanizmusokat ismerte a hátországi munkája révén, amelyek a légvédelmi ütegek célpontmeghatározását segítették Ezeknek a rendszereknek a motorjait átalakítva alkotta meg későbbi komolyabb, ősdigitális, numerikus rendszerű filmjeit (amelyeket IBM ösztöndíja révén volt módja elkészíteni) megelőlegező műveit.

16 Ibid:p.208.

Lathatatlan birodalom5.indd 41 2016.09.16. 19:35

Whitney mint mérnöki felfedezőre tekintett magára, filmjei leginkább az új szerkezetek által előhívott vizuális trükkök katalógusának voltak tekinthetők. Ezt a pragmatikus esztétikai programot 1961-es *Catalog* című filmje is jelezte. „*A számítógépes grafikai rendszerek egy olyan lehetőséget jelentenek, amivel eddig el nem képzelhető és fel nem fedezett mozgóképeket lehet alkotni.*”[17] – summázta munkásságának lényegét. *Permutation* című filmjének (1966) pontszerű vizuális világát, kavargó, szétomló és újrarendeződő fényköreit a számítógépbe betáplált matematikai programmal hozta létre: „*A programinstrukció lényegében a következő: a vászon közepétől távolodjunk el jobbra a komputer kiszámította távolságra, aztán írjunk le egy ívet balra a computer kiszámította szögben, és jelöljünk ki egy pontot. Innen új távolságot tegyünk meg egy új thétaíven, és jelöljünk egy másik pontot. Ismételjük ezt az eljárást, amíg 281 pontot nem kapunk.*”[18] John Whitney állt a legközelebb a technológiához, a matematikai struktúrákban való gondolkodáshoz; a filmkészítést tulajdonképpen egy tudományos és technológiai probléma megoldásának tekintette. Ezt a matematikai észjárást a filmcímek hideg tárgyilagossága is remekül tükrözi: *Mátrix*, *Permutáció*, *Katalógus*, *Öt filmgyakorlat*. Éppen a matematikai letisztultság terelte Whitneyt a zenei harmóniák felé, gondolkodásában megtalálható a zenei struktúrák vizuális párhuzamait kutató korai német avantgárd hagyománya is. „*Ezek a rendezettségtől a rendezetlenség, majd újra*

17 Ibid: p.207

18 John Whitney: J*egyzetek a Permutációhoz* In. Krén Katalin – Marx József: *Neoavangarde*, 1981, Budapest, Gondolat p. 394.

Lathatatlan birodalom5.indd 42 2016.09.16. 19:35

a rendezett alakzatok felé tartó történéssorok a zenei szféra harmóniajelenségeivel mutatnak rokonságot."[19]

Technikai fejlesztéseinek művészi és filozófiai mélységet öccse, James Whitney (1921-1982) adott, aki alig néhány elkészült filmjét több évtizedig fabrikálta. Leghíresebb alkotása az 1963 és 1966 között készült *Lapis*, mely egy komplex, vibráló pontrendszerből felépülő, folyamatosan mozgó mandalából áll. A John által épített szerkezet – amellyel James Whitney a buddhista és hindu filozófiából merítő, meditációs eszközként kezelt filmjét alkotta – egy bonyolult struktúrájú, rotációs elemekből álló exponáló asztal. A feltaláló–filmes fia ekképpen írta körbe az eszközt: „*Minden funkció variálható. Az egész főtábla forog, ahogy minden kisebb része is horizontálisan, vertikálisan ezt teszi. A kamera függetlenül vagy szinkronban mozog a géppel. Nem is tudom, hogy mennyi szimultán mozgás hozható létre egy időben.*"[20] A körkörös mozgás és a centrális kompozíció jellemzők James Whitney filmjére, ahogy a legtöbb amerikai absztrakt filmes munkáiban megjelenik ez a forma. A körkörös mozgások és formák jelenléte egyrészt a keleti misztikához tartozó ismert szimbólumok megidézései ezekben a Whitney- és Belson-féle munkákban, ám az egyszerű jelzésen túl ezek a filmek egyfajta meditatív, ismeretlen és fantasztikus utazásra invitálnak: „*A lelki szemeiden keresztül végigmerülve meg fogod pillantani a negyedik dimenziót…*"[21] – írja Belson egyik

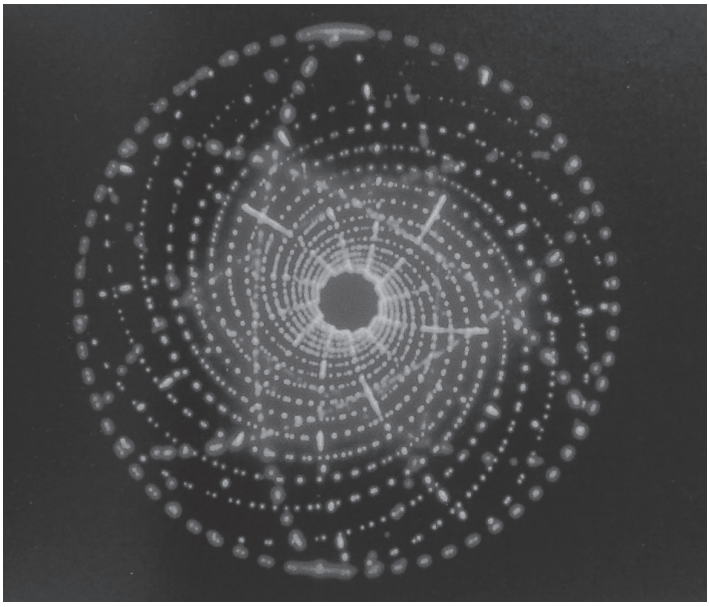
19 Ibid: p. 394.

20 Youngblood: p. 210.

21 Belsont idézi Wees: in. William C. Wees: Light Moving in Time *Studies in the Visual Aesthetics of Avant-Garde Film*, San Francisci: University of California Press, 1992. p. 132.

Lathatatlan birodalom5.indd 43 2016.09.16. 19:35

filmvetítésének programfüzetében. Az absztrakció ezekben a filmekben egy soha nem tapasztalt látványtengerben való elmerülésre ösztönzi a nézőt. „*Whitney filmjeit lehetetlenség az archaikus nyelvek ábécéjével leírni.*" – írja Youngblood az absztrakt filmesek élményközpontú filmjeiről.



Jordan Belson: *Allures*

Jordan Belson is hasonlóan bonyolult, ám titkolt szerkezettel készítette az általában „kozmikusnak" aposztrofált filmjeit. Ő egy átalakított röntgengépet használt fel, és épített össze mozgó fénytárcsákkal és motor hajtotta lámpákkal. Belson a kaliforniai avantgárd egyik legfontosabb alakjaként szintén Fischinger hatására kezdett a statikus festészet után a mozgó fényjátékokkal és absztrakt, pszichedelikus filmekkel foglalkozni. Legfontosabb film-

Lathatatlan birodalom5.indd 44 2016.09.16. 19:35

jei, mint az *Allures* (1961), a *Re-entry* (1964), a *Phenomena* (1965), a *Samadhi* (1967), a Whitney-munkákhoz hasonlóan sokat merítettek a buddhista filozófiából. Ezekben az alkotásokban megjelenő motívumok már nem köthetőek egy-egy konkrét keleti vallási motívumhoz, mint a *Lapis* esetében a mandala, hanem sokkal megfoghatatlanabb, jelentéstől mentes űrbeli alakzatok lebegnek az ember szeme előtt. Belson az elsők között készített elektronikus zenével aláfestett absztrakt filmeket planetáriumoknak vagy csillagászati dokumentumfilmek illusztrációs anyagaihoz. Az ötvenes évek végén a San Franciscó-i Morrison-planetáriumban tartotta Henry Jacobs zeneszerzővel a népszerű Vortex-koncerteket, amelyek a filmjei high-tech vetítéseivel és fényshow-val párosultak. Belson művészetében explicit módon megjelent a kozmikushoz való vonzódás, filmjeivel a tudományos-fantasztikus élmények absztrakt verzióit alkotta meg. *Allures* című filmjében még viszonylag sokat merít a Whitney-féle fény-pont technikából és a keleti motívumokból, ám már megjelenik nála a tér kiterjesztésének törekvése is. Több olyan fénymotívumból épül fel ez a film, amely űrszerű perspektíva érzetét kelti, így a *2001: Űrodüsszeia* Csillagkapu-jelenete előképének tekinthető.

„*Úgy gondolok az* Allures*re, mint molekuláris struktúrák és asztronómiai események szimultán összjátékára, amely a tudatalattival keveredik. A film kezdete majdnem tisztán szenzuális, a vége csaknem teljesen anyagtalan. Úgy tűnik, mintha az anyagból haladnánk a szellem felé.* Allures *volt az első film, amely térbeli szempontból igazán megnyílt. Oscar Fischinger már kísérletezett térbeli dimenziókkal, de az* Allures *volt az első*

Lathatatlan birodalom5.indd 45 2016.09.16. 19:35

film, *amely inkább tűnt űrbeli*, *mint földi térnek*."[22] – mondta filmjéről Belson. *Re-Enrty* című munkájában a föld körüli pályáról visszatérő John Glenn előtt tiszteleg, az atmoszféra átszakításának élménye jelenik meg a műben vizuálisan.[23] Jordan Belson filmjeiben a legtöbbször visszatérő motívumok a csillagközi gázfelhőkre emlékeztető, fénnyel átitatott alakzatok, a körkörösen és spirális perspektívában kavargó fénycsatornák, illetve „fény-szemek" és a színes pontokba rendeződő, folyamatosan vibráló és hullámzó sugarak. Ezek mindig a fekete tér űrjében lebegnek, végtelen mélység érzetét keltve. „*Képei űrutazást*, *kozmikus erőket*, *újjászületést*, *misztikus tudatállapotokat sejtetnek*."[24] – írta filmjeiről egy korabeli kritika.

James Davis (1901-1974) az amerikai avantgárd absztrakt iskolájának kevésbé kanonizált alakja, ám szemléletében teljesen a Belson és Whitney által képviselt kozmikus, nonfiguratív és misztikus formavilág követője volt. Jóval idősebb volt pályatársainál, sokkal később került az absztrakt film közelébe, ám megelőző munkásságában, a szobrászatban már előrevetítette későbbi filmjeinek motívumait. Olyan mobil szobrokat és műanyag szerkezeteket épített, amelyek a fény tükrözésével, „feldolgozásával" nyújtanak esztétikai élményt. Davis a negyvenes évektől kezdve haláláig száztizenhárom filmet készített, de ebből csak alig

22 Youngblood: Expanded Cinema, p.162

23 Robert Haller: *Galaxy – Avant-garde filmmakers look across space and time*; New York: Antology Film Archives, 2001.

24 Ernest Callenbach: Phenomena by Jordan Belson; Samadhi by Jordan Belson Review *Film Quarterly*, Vol. 21, No. 3 (Spring, 1968), pp. 48-49

Lathatatlan birodalom5.indd 46 2016.09.16. 19:35

több mint egy tucat került bemutatásra közönség előtt.[25] Elérhető filmjei, mint a *Light Reflections* (1949) vagy a *Death and Transfiguration* (1961) a Belson- és Whitney-féle fényjáték technikával készültek, ám Davis pályatársainál többnyire sokkal egyszerűbb eszközöket használt. A korábban épített fényvisszaverő szobrai felhasználásával vagy újabb fénytükröző és -vetítő, ám egészen egyszerű mechanizmusokkal olyan filmeket alkotott, amelyeknek az elsődleges nyersanyaga a fény. Fénypászmák úsznak a sötétségben, melyek leginkább északi fényekre vagy lidércfényre emlékeztetnek, titokzatos belső energiákat sugároznak, megfoghatatlannak tűnnek. Sárga, kék és vörös színek árnyalatait veszik fel ezek a fény-árnyékok, ám színük is csak olyan lehet, ami természetes körülmények között létrejöhet a prizmán való fénytörés szabályai szerint.

Belson, Whitney és Davis munkái mellőzik a képzőművészet mesterséges, fizikai hatását, vagyis az emberi beavatkozás nyomait. Ez elsődlegesen az új technikai apparátusoknak köszönhető. A nyersanyagra festés markáns fizikai behatással megmunkált filmjeinél[26] vagy a klasszikus animáció finomabb, reflektálatlanabb, ám még mindig erősen képzőművészeti hatású képeinél jóval anyagtalanabb, fényalapú világot eredményez ez az eljárás. Ez a „fényalapúság" az, ami miatt a fotografikus rendszerű filmkamerákkal létrehozott nagyjátékfilmek karakteréhez jobban illik ez a technika. A Belson- és Davis-féle fényjátékok alapjai az

25 Robert Haller: *The flow of energy – Jim Davis*; New York: Antology Film Archive 1992. pp.1-5.

26 camera-less technika alkotói: Harry Smith, Len Lye, Stan Brakhage, Norman McLaren

Lathatatlan birodalom5.indd 47 2016.09.16. 19:35

eszközök által létrehozott effektusok dokumentumai, amelyeket a legtöbbször nem kockánkénti animációval, hanem folyamatos felvétellel rögzítettek. A filmek így „dokumentált" fényjelenségekként működnek, nem pedig rajzolt vagy festett képzőművészeti formaként. Ez a „konkrétság", a személytől vagy alkotói akarattól való megfosztottság teszi ezeket az alkotásokat természeti jelenségekkel egyenrangúvá. A Belson, Whitney és Davis által alkotott munkák leginkább egy ismeretlen világ tüneményeire emlékeztetnek.

A non narratív kísérleti film itt lép ki a mesterségesség és a képzőművészet kereteiből, amivel átlép a csoda, a mágia és a technika által ünnepelt ismeretlen világba: vagyis fantasztikus eseménnyé válik. A kozmosz végtelenjéhez való vonzódás az űrkutatás ötvenes-hatvanas évekbeli kibontakozásával általánossá vált. „*1950-re a századfordulós világ hangulata annyit változott, hogy a Föld polgáraiból a Galaxis polgárai lettek.*"[27] A film – mely a leggyorsabban és legérzékenyebben reagál a társadalom érdeklődésének változására – a tudományos-fantasztikus zsáner virágzásával mutatta meg ezt a tendenciát. (Ehhez a műfaji felvirágzáshoz nyilvánvalóan filmtechnikai innovációk sora kellett, ami párhuzamosan zajlott a tudományok infrastrukturális fejlődésével.) Az amerikai avantgárd technikai fejlesztésekre sokkal érzékenyebb és kiéhezettebb alkotói tulajdonképpen megelőzték, de legalábbis felerősítették ezt a folyamatot. Fischingertől kezdve Belsonon át a Whitney testvérekig a technikai apparátusok építése és a csillagászati, tudományos, illetve fi-

27 Galaxy – Avant-garde filmmakers look across space and time; catalog for film series, 2001, Antology Film Archives, organized by Robert Haller p. 9.

Lathatatlan birodalom5.indd 48 2016.09.16. 19:35

lozófiai érdeklődés egybefonódott az absztrakt filmekben. James Davis ezt így foglalta össze a saját munkái kapcsán: „*A legtöbb néző csillagközi térhez, mélytengeri világhoz vagy sejtekhez hasonlítja ezeket a színes, mozgó formákat. Ez egy abszolút logikus reakció, hiszen engem is nagyon érdekelnek a modern tudományok eredményei, az olyan eszközök, mikroszkópok és teleszkópok, amelyekkel az addig láthatatlan világokat teszik láthatóvá.*”[28] A sci-fi műfajában jelenlévő technikafétis éppen az absztrakt film technikai experimentalizmusának volt a kitűnő terepe. A filmtechnika a fantasztikus jelenségek ábrázolásával fejlődött a kezdetektől, ezért a fantasztikummal átitatott avantgárd legtechnikásabb irányzata, az amerikai kiterjesztett absztrakt film tudott utat nyerni és közvetlenül beékelődni a hollywoodi filmgyártásba. Éppen ezért az avantgárd gyártás- vagy technikatörténete összefügg a narratív film trükktechnika történetével. A sci-fi elsődleges hatáselemei a technika és a tudomány fantáziáinak attraktív látványosságai. Az absztrakt film éppen ezeknek a műfaji alapelemeknek a határterületén helyezkedik el, ami mármár non-narratív science-fictionné alakítja ezt a kísérleti filmes irányzatot.

28 Robert Haller: *The flow energie – Jim Davis*, Antology Film Archives, 1992. p.7

Lathatatlan birodalom5.indd 49 2016.09.16. 19:35

A megmaradt látható –
A kortárs absztrakt film legjelentősebb alakjai

Az ezredfordulón a kísérleti filmes alkotók lettek a filmes technológiák demokratizálódásának legnagyobb haszonélvezői. Az olcsó digitális kamerák és a nagy felbontású szkennerek segítségével soha nem látott képminőséget tudtak produkálni, viszonylag elérhető áron. Az olcsóbb filmformátumok már a harmincas-negyvenes években új kapukat nyitottak meg az avantgárd művészek előtt – itt elsősorban az amatőr felhasználásra gyártott szuper 8-as kamerákra gondolok –, ám az igazi technológiai forradalom és az ezzel járó lehetőségek csak a kétezres években váltak elérhetővé. Mivel az absztrakt film az avantgárd leginkább technikafüggő irányzata, ezért a digitális kamera- és szoftverfejlesztések első körben itt érvényesültek a leglátványosabban.

Az ezredfordulón az absztrakt film volt ennek a paradigmaváltásnak az elsődleges nyertese: a művészek elkezdtek korábban nem látott hibrid technikával létrehozott filmeket készíteni. A régi, celluloidalapú analóg filmtechnika az új, nagy felbontású digitális képalkotással találkozott. A kortárs absztrakt filmek most már számítógép-szoftverek vágóprogramjaiban készülnek, ám a digi-

Lathatatlan birodalom5.indd 50 2016.09.16. 19:35

tálisan feldolgozott képek gyakran kézzel fogható celluloid-nyersanyagra készülnek. A másik fontos váltás a filmek bemutatásához kapcsolható: a ma már olcsón elérhető nagy felbontású digitális projektorok révén sokkal könnyebben jutnak el ezek az alkotások eredeti minőségükben a közönségükhöz.

A tiszta absztrakció érdekes módon mindezen technikai változásoktól függetlenül egy egészen ritka jelenség maradt: talán az absztrakt film eredendően romantikus, sőt talán az ezoterikusabb misztikummal is kokettáló látásmódja miatt szorult ki a kortárs kísérleti film politikusabb vagy ironikusabb tendenciából. A nonfiguratív formák két izgalmas megszállottja Japánból származik. Daichi Saito leghíresebb munkája Stan Brakhage örökségét folytatja: a *Trees of Sintax*, *Leaves of Axis* egy kavargó színorgiából kibomló erdő képével operál. Saito filmje Malcolm Goldstein gyönyörű hegedűszólójára lett komponálva, a zene és az absztrakt képáradat egészen kivételes hatású egységbe forr össze, mintha csak a látás elvesztéséről szóló szimfóniát néznénk. A táj folyékonnyá válik Saito alkotásában, az erdő egy recehártyánkon lüktető felületté lényegül át.

Saito honfitársa, Makino Takashi is hasonlóan fantasztikus tájak megteremtésével kísérletezik, bár az ő művészete sokkal közelebb áll az *expanded cinema* kozmikus világához. Takashi absztrakt filmjei mintha egy távoli bolygóról érkező, tünékeny üzenetek lennének. Jellegzetes képi világát a kor csúcstechnológiának és az ősöreg filmtechnika relikviáinak szimultán összjátékával teremti meg: Takashi gyakran keveri a 4K felbontású digitális képeket a 16 mm-es

Lathatatlan birodalom5.indd 51 2016.09.16. 19:35

filmszalag ódon anyagszerűségével. *Still in Cosmos* című munkája mintha a világegyetem születésének dokumentuma lenne – akár Terrence Malick monumentális filmjében is el tudnám képzelni. A víz- és gáznemű felületek lüktető impulzusokban lövellnek felénk, a kép mintha megszűnne képnek lenni: a vászon kerete egy olyan ablakká változik, amelyből a látvány folyton ki akar fröccsenni.

Phil Solomon: *Remains to be Seen*

A kortárs avantgárd filmesek közül talán az amerikai Phil Solomon a legjelentősebb filmalkimista, azaz a filmnyersanyag kémiai és fizikai felépítését átalakító művész. Nyolcvanas években induló pályájának legjellegzetesebb eleme a talált nyersanyagok kémiai úton való manipulálása – ezért életművét (ahogy a legtöbb avantgárd filmesét) másik irányzathoz is kapcsolhatjuk, a *found footage* filmhez. Solomon Stan Brakhage tanítványa volt a coloradói Boulderban, ahol a mester évtizedekig filmtörténetet ta-

Lathatatlan birodalom5.indd 52 2016.09.16. 19:35

nított. (Érdekes mellékinformáció, hogy Brakhage, az egyetemes avantgárd legnagyobb alakja volt a *South Park* alkotópárosának is a tanára.)

Solomon filmjeiben az absztrakció soha nem válik annyira abszolúttá, mint Brakhage esetében. Valami felismerhető részlet, a szétroncsolt kópián megmaradt árnyalak mindig felsejlik a kémiai vegyületek módján áramló színek mögül. A kilencvenes években készített *Remains to Be Seen* és a *The Snowman* kísérteties világot tárnak elénk: a véráramlathoz vagy végtelen számban osztódó sejtekhez hasonló absztrakció folyamatosan feltárja az általa eltakart eredeti képeket – ebben a két filmben oktatófilmet és családi felvételeket –, amelyek által mintha egy furcsa régészeti lelet tanúi lennénk. Solomon filmjeiben az akusztikus világnak fontos szerepe van: a visszhangos, gyakran kísérteties, minimalista zene és különböző zörejek mélyítik a hatást.

A Brakhage-iskolához lazán kötődik Jennifer Reeves (1971-) munkássága is. A kilencvenes évek elején tűnt fel az amerikai avantgárd/független film lírai útkeresői között. A grafikus absztrakciótól kezdve a lírai dokumentumfilmen át a fekete-fehér, nagyjátékfilm hosszúságú munkákig terjed Reeves formanyelvi készlete. Első komolyabb sikere az Oberhausent és a Sundance-t is megjárt *Monsters in the Closet* volt, mely a serdülőkori zavarodottságot járta körbe, izgalmasan ötvözve a roncsolt hangsávon szereplő narrációt a fekete-fehér házi videók zajos képeivel. A *The Gir's Nervy* című filmjében hadarós dzsesszzenére különböző pókhálós festékalakzatok ugrálnak idegesen – Lye és Brakhage világa előtti tisztelgés e rövid ujjgyakorlat. Ezt

Lathatatlan birodalom5.indd 53 2016.09.16. 19:35

a formát folytatta a *Landfill*ben is, ám itt baljós motorhangokkal és természeti zajokkal rétegelt hangkollázzsal teremtett zavarba ejtő hangulatot. A *Ligtht Work* című munkájában már könnyen azonosítható ipari oktató filmek nyersanyagát stilizálta absztrakt képfolyammá, a „fényüzem" költői metaforát nonfiguratív képzuhatagba kódolva. A nyersanyag közvetlen, fizikai megmunkálását a *Fear of Blushing*ban járatta a csúcsra. Reeves eddigi életművében fele-fele arányban találhatók a teljes absztrakció felé tendáló és a lírai dokumentumfilm montázstechnikáját követő filmek. Az utóbbiak közül a *Trains are for Dreaming* a legjellegzetesebb: hang- és képmontázs véletlenszerűséget árasztó szuper 8-as felvételekből és archív családi tekercsekből.

A német Jurgen Reble (1956-) az absztrakt *found footage* film európai pionírja. Reble a filmnyersanyagok (8 mm; 16 mm) kémiai roncsolásának mestere. Az eredeti képek gyakran csak foltokként jelennek meg a márványszerűen elolvadt emulzió takarásában. *Rumpelstilzchen* című, 1989-ben készített filmje izgalmas vegyületkollázs mezőgazdasági filmekből és játékfilmekből vett képek felismerhetetlenné torzított képeivel. *Materia Obscura* és *Inestabile materie* című filmjei tiszta absztrakciók, a celluloid anyagát vizsgáló alkotások, amelyek nem a hideg analízissel, hanem misztikus élményként mutatják be a témájukat. A sóval, különböző mérgező savakkal szétmart képkockákat Reble eleinte optikai printerrel, majd a technika fejlődésével később digitális technika segítségével mozgatta meg. Filmjei a vele szinte egy időben indult Solomonnal hozhatók párhuzamba.

Lathatatlan birodalom5.indd 54 2016.09.16. 19:35

Bill Morrison: *Beyond Zero*

Az 1965-ben született Bill Morrison a kortárs amerikai avantgárd filmművészet egyik legfelkapottabb alakja. Alkotásait a világ legfontosabb múzeumaiban (Modern Tate Gallery, Museum of Modern Art) és filmfesztiváljain (Sundance, Toronto) vetítik. Bill Morrison legismertebb, 90 perces darabja, a *Decasia*, ősfilmek roncsolt részleteit fűzi egybe, Michael Gordon hipnotikus zenéjéhez igazítva az áramlás ritmusát. Morrison a nyersanyagokat különböző filmarchívumokból gyűjtötte össze, a roncsolódás és a celluloid szétmállása szerint válogatva őket. Ezek a felvételek még olyan nyersanyagra forogtak, mely nem volt képes hosszú távon megőrizni minőségét. A képek szétrohadnak, savas elmosódásokban eltűnnek, pókhálós karcok és felhólyagzások bőrbetegségre emlékeztető tüneteivel mutatkoznak, gyönyörűen átitatva az elmúlás melankóliájával. Morrison egyszerűen másodpercenként 12 képkockára las-

Lathatatlan birodalom5.indd 55 2016.09.16. 19:35

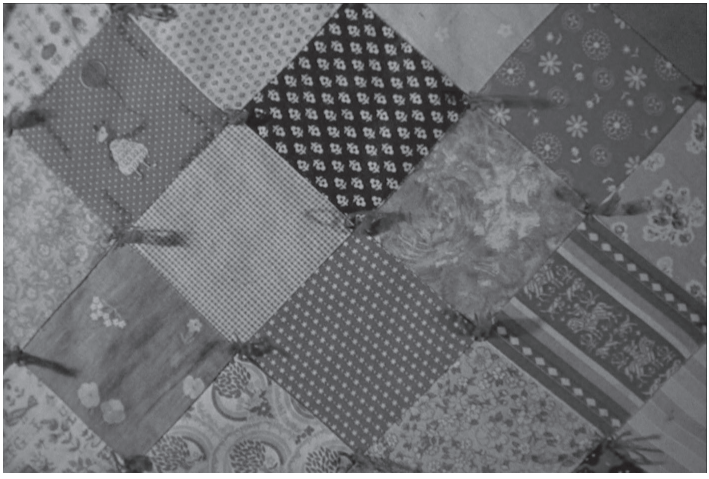
sította a filmek lejátszási sebességét, így ezek a kémiai hibák főszereplővé válnak az alattuk csak derengve felsejlő „igazi" szereplőket eltakarva. A hipnotikus hatású zene még inkább kihangsúlyozza azt az érzésünket, hogy elmúló, elpárolgó szellemek utolsó fellépését szemléljük. A *Light is Calling* című nyolcperces filmje a *Decasiá*ban elkezdett formát folytatja arany-, barna- és ezüstszínűre roncsolt nyersanyagokkal: itt egy majdnem százéves romantikus film búcsújelenetét használta fel, az idő által lassan megemésztett celluloid és a háborúba induló hősszerelmes elmosódó képe szép metaforává olvad össze.

Thorsten Fleisch (1972-) a fiatal német kísérleti filmes Peter Kubelka tanítványa volt, akinek a markáns konceptualizmusa nyomot hagyott Fleisch munkásságán. Fleischre nem egy bizonyos stílus tökéletesítése a jellemző – mint ahogy mondjuk az absztrakt filmesekre általában –, hanem a különböző technológiák és fogalmazásmódok közötti kalandozás. Készített absztrakt filmet számítógépes technológiával és kockáról kockára való animációval, kísérletezett számítógépes játékok tervezésével, és részt vett Gaspar Noé (1963-) *Enter the Void* című játékfilmjének látványterveinek kivitelezésében. Fleisch munkásságában az az izgalmas, hogy a régi formák mára kimerültnek tűnő vadászterületein keres új ösvényeket. (Ez a „visszakanyarodó" szemlélet lesz jellemző Jodie Mackre (1983-) is.) Fleisch legjelentősebb filmje, az *Energie!* (2007) című absztrakt film, melyet fotópapírokra exponált elektromos kisülések animálásával készített. Az *Enerigie!* fekete űrben pulzáló villámalakzatok gömbformába rendeződő szekvenciáiból épül fel. A film dramaturgiája a villámok rendszerbe rendeződésével nö-

Lathatatlan birodalom5.indd 56 2016.09.16. 19:35

vekvő feszültséget teremt, olyan, mintha egy ismeretlen kozmikus jelenséget figyelnénk egészen közelről. Fleisch matematikai érdeklődéssel és mérnöki módszerességgel közelít filmjeihez. *Dromosphere* (2010) című kvázi absztrakt filmjében egy játékautó képét variálta át egy különleges szoftverrel: a nagy sebességgel elhaladó jármű elmosódó képe mintha szoborként lebegne a térben. Fleisch a sebesség és az elektromosság mivoltán való meditáció mellett a film anyagszerűségével is szeret vizsgálni: *Wound Footage* (2009) című filmje egy szuper 8-as felvétel vetítőben való szétbomlását mutatja. A celluloid videóképet rögzített, ám maga a filmanyag szétbomlását is videó rögzítette, amit tovább roncsolt digitálisan – egy sajátos képtechnikai roncsderbit generálva a vásznon.

A londoni születésű Jodie Mack (1983-) rövid idő alatt az angolszász absztrakt film zászlóvivője lett. Mack egy jellegzetes, vibráló, színes, életteli világot teremtett, mely



Jodie Mack: *Razzle Dazzle*

Lathatatlan birodalom5.indd 57 2016.09.16. 19:35

Robert Breer örökségét követi. Breer (1926-2011) filmjeiben (*Blazes* /1961/, *Eyewash* /1959/) nagyon rövid, egy-két képkockányi időre exponált különböző tárgyakat, amelyek aztán vágtázó sebességgel villannak fel tehetetlen retinánk előtt. Jodie Mack stílusa ezt a pulzáló, néha villogó impresszionizmust ötvözi a tisztán absztrakt filmmel. Legtöbbször papírkivágatokat, hétköznapi textilanyagokat, poszterek részleteit, függönyök, terítők, zsebkendők, fodrok anyagait exponálja egymás után, amivel vidám kaleidoszkópokat alkot. Mack filmjei, mint hipnotikus szőnyegmintázatok, minden dramaturgiai csúcspontot nélkülöznek. A humor és a játékosság keveredik munkáiban a finoman visszafogott látásmóddal: filmjei gyakran némák, mint Brakhage montázsai, és a strukturalizmus analitikusságát is magukon viselik. A strukturalizmus úgynevezett *flicker*-filmjei, vagyis a villogó szín- és fényfelületek stroboszkópikus darabjai is visszaköszönnek Mack alkotásaiban, Paul Sharits, Tony Conrad és Peter Kubelka munkáival ellentétben, csak fűszerként, ritka hatáselemként használja a szempróbáló villanásokat. A *Yard Work is Hard Work* (2008) című filmje Mack életművét egy abszurdabb, figuratívabb mellékvágányra terelte: az absztrakt, szövet- és papíranimációt narratív elemek kísérik: egy fiatal pár életét követjük, musicales formában előadva. A dalokat magazinok és katalógusok kivágásai illusztrálják. A megmozgatott képek egyszerű szekvenciákba rendeződnek: a direkt gyermeteg éneket hasonlóan egyszerű forma követi, ami a film abszurditását erősíti. Mack nem mondott le az absztrakt filmek anyagszerűségéről, csak narratív keretet adott neki: a felhasznált anyagok (újságok, terítők, függönyök, katalógusok,

Lathatatlan birodalom5.indd 58 2016.09.16. 19:35

reklámprospektusok stb.) már narratív jelentéssel bírnak, izgalmas feszültséget teremtve a feldolgozott téma (kertvárosi élet visszássága), a műfaj (musicalparódia) és a forma (papírkollázsok) között. Jodie Mack munkássága új feszültséget injektált az egyszerű, hétköznapi anyagokba, megmutatva nemcsak egy új formalizmus, hanem egy újfajta vizuális humor lehetőségét.

Mi a strukturalista film?

Az avantgárd filmek egyik legjellemzőbb vonása a formai öntudatosság, vagyis ezek az alkotások gyakran magáról a filmnyelvről szólnak. Ez a rendkívül analitikus szemlélet teszi a legtöbb kísérleti filmet a közönség számára nehezen fogyaszthatóvá, az önreflexió által elidegenített néző számára lehetetlen a megszokott módon belefeledkeznie a látványba, a történetbe. Persze nem minden kísérleti film törekszik arra, hogy mozgóképpé formált filmteoretikai esszét prezentáljon, az absztrakt és szürrealista filmek vagy a lírai dokumentumfilmek még mindig a belefeledkezés alternatív módját kínálják, habár tagadhatatlan, hogy ez az út sem tartozik a népszerű formák közé.

A hatvanas-hetvenes évek amerikai kísérleti filmjében felütötte a fejét egy sokat vitatott és sokat kárhoztatott fogalom, a strukturalizmusé. A P. Adams Sitney (1944-) nevéhez köthető terminus az abban az időszakban felbukkanó új tendenciákat volt hivatott körbeírni, „irányzatosítani" – habár a fogalom ellen, ahogy lenni szokott, maguk a filmesek tiltakoztak a legvehemensebben. A strukturalizmus szó alá dobozolt filmek Sitney szerint egy új, soha nem látott hullámot alkottak: ezek a munkák már nem a mozgóképélménybe való belefeledkezést, hanem a filmnyelv esszéisztikus, elvont elemzését kultiválták.

Lathatatlan birodalom5.indd 60 2016.09.16. 19:35

Mielőtt a konkrét filmekre és alkotókra térnék rá, érdemes egy pillantást vetni az irányzat képzőművészeti előzményeire. A kísérleti filmek amúgy is nagyon sok szállal kötődnek a társművészetekhez, főleg a képzőművészeti avantgárdhoz – a strukturalizmusra ez többszörösen igaz. A tízes-húszas években, az első avantgárd hullámok idején jelent meg a dadaizmus irányzata, amely elsősorban a polgárpukkasztásban, a korábbi, begyöpösödött művészeti intézmények lerombolásában látott fantáziát, egyik legjelentősebb figurája Marcel Duchamp (1887-1968) volt, akinek a tevékenysége örökre megváltoztatta a művészettörténetet. A sakkmesterként és életművészként is ismert francia művész 1913-ban egy New York-i csoportos kiállításon egy piszoárt állított ki műalkotásként, még szignóval és címmel (Forrás) is ellátta a munkát. Ezzel a botrányos gesztussal Duchamp megteremtette a *ready-made*, azaz a talált tárgy műfaját: később hólapátot és palackszárítót is kiállított autonóm műalkotásként. Másrészt megalapozott a csak évtizedek múlva kibontakozó konceptualizmusnak: annak az irányzatnak, amely elsősorban a gondolatot, az ötletet, azaz a koncepciót tekintette a műalkotás elsődleges anyagának. A konceptualizmus ötven évvel később, a hatvanas években kezdett látványosan utat törni magának, olyan művészekkel, mint Joseph Kosuth (1945-), akinek a *Szék* című installációja elsősorban szótári szószedeteket és egy széket tartalmazott. A konceptualizmus elsődleges célja egy gondolat kiállítása, a képzőművészet anyagtalanítása: ez is egyfajta lázadás volt a műtárgypiac ellen, hiszen egy gondolatot nem nagyon lehet, mondjuk, egy aukción elárverezni. (Más kérdés, hogy később a konceptualizmus is, a

Lathatatlan birodalom5.indd 61 2016.09.16. 19:35

legtöbb lázadó irányzathoz hasonlóan a kánon, így a műtárgypiac része lett.)

Andy Warhol: *Empire*

A hatvanas években a konceptualizmus szele csapta meg az amerikai avantgárd filmeseket: az első formanyelvi lázadó meglepő módon egy rendkívül sikeres képzőművész volt. Andy Warhol (1928-1987) akkor ragadott kamerát, amikor már befutott sztár volt, óriási szellemi műhelyéből, a Factoryból verbuválta a csapatát a filmjeiben. Bizonyos szempontból Warhol ugyanazt tette, mint amit más, korábbi képzőművészek, akik a film médiumában kalandoztak: saját képzőművészeti világát ültette át a mozgóképre. Az ő esetében ez a világ a fogyasztói társadalom és popkultúra kiüresítettsége volt: Warhol nem tett mást, mint Campbell leveskonzerveket, autóbaleseteket és sztárokat festett meg a grafikai tömegtermelés kézműves technikájával, a szitanyomat-módszerrel.

Warhol provokatívan nihilista filmjei gyökerestül felforgatták az avantgárd állóvizét. „Csak bekapcsolom a

Lathatatlan birodalom5.indd 62 2016.09.16. 19:35

kamerát, és egyszerűen elsétálok" – így hirdette Warhol pofonegyszerű művészeti programját. A művész rövid ideig tartó filmes pályafutása során több tucat filmet készített, közülük a legjellemzőbb az *Empire* (1964) című nyolcórás opusz, mely az Empire State Buildinget mutatta egyetlen beállításban. Ám a leginkább egyértelmű provokációt Warhol a *Sleep* (1963) című hatórás filmjével követte el: ez a film egy alvó férfit mutat hosszú órákon keresztül, tulajdonképpen valós időben ábrázolva a szunyókálást. A webkamerák képfolyamainak korában a hasonló egydimenziós filmek már nem jelentenének gúnyos támadást az avantgárd ellen, ám a hatvanas években, a lírai szerzői víziók és szürrealista álomfilmek korában ez a minimalista film páratlan volt. Warhol nem az álom személyes látványburjánzását, hanem az alvó tárgyilagos képét mutatta, amivel kifordította, sőt egyenesen kibelezte az avantgárd személyességét. Habár a strukturalizmus analitikus elméletiségétől távol állt a pop-art pápa teljesen kiüresített filmje, a film romantikus felfogásának és az újraéledő zsenikultusznak fityiszt mutató gesztus paradigmaváltó volt a maga idejében. Warhol nem akart látomásos, eredeti filmélményt teremteni, mint Brakhage vagy az absztrakt filmesek és a szürrealisták; de a dokumentarizmus útján járva a valóságról beszélni sem akart – habár kétségkívül filmjei egy-egy tárgynak vagy személynek akkurátus dokumentumai. Warhol ráébresztette a filmeseket, hogy az alkotás mögött álló koncepció éppúgy lehet egy film tartalma, mint a forma vagy a történet.

A strukturalizmus filmjei, akármennyire eltérőek is és nehezen kategorizálhatók, egy valamiben közösek: szá-

Lathatatlan birodalom5.indd 63 2016.09.16. 19:35

mukra a koncepció, a film mögött meghúzódó koncepció az elsődleges. Ezért szokták ezeket a filmalkotásokat az elme és nem a tekintet filmjeinek tekinteni. Persze hangsúlyoznom kell, hogy a koncepció elsődlegessége nem elegendő ahhoz, hogy ezeket a filmeket körbeírjuk: hiszen nincs film, nincs műalkotás koncepció vagy gondolat nélkül. Még Warhol nihilista művei vagy a végtelenül lecsupaszított minimalista festményei is komoly koncepciót hordoznak magukban, sőt, végső soron egy történetmesélő, klasszikus hollywoodi film sem létezhet ötlet nélkül.

„Minden film saját készítésének dokumentuma" – vallja Peter Gidal angol kísérleti filmes. A strukturalizmus filmjei tulajdonképpen kifordított műalkotások: folyamatosan emlékeztetik a nézőt saját filmszerűségükre. A Godard-nál vagy Robbe-Grillet-nél jelenlévő önreflexiónál jóval radikálisabb eljárással terelik saját koncepciójukra, nyersanyagukra a figyelmet: a belemerülés és belefeledkezés helyett a képfelületen való időzést és gondolkodást részesítik előnyben. A strukturalizmus filmjeit éppen azért nehéz körbehatárolni, mert nem a forma vagy a tartalom, hanem a gondolatiság a közös bennük, ami akár absztrakt, akár ábrázoló formában vagy akár a dokumentarizmus köpenye alatt is megjelenhet. A következőkben a legfontosabb példákat tekintem át.

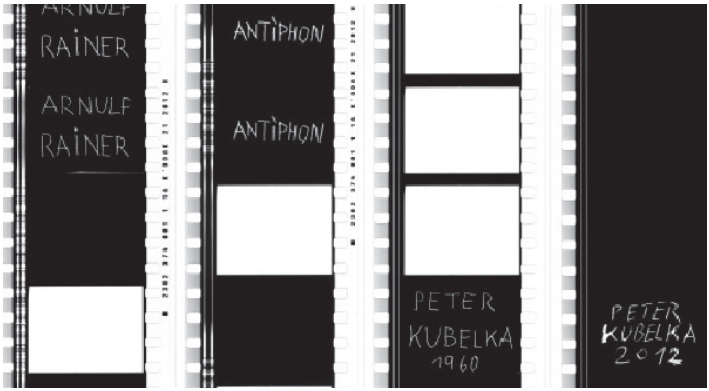
A strukturalizmussal legtöbbször azonosított alkotó a kanadai Michael Snow (1929-), aki filmes pályafutása mellett jelentős képző- és fotóművészeti tevékenységet folytat, több köztéri szobra megtalálható Torontóban. Snow legjelentősebb filmje az 1967-ben, New Yorkban forgatott *Wavelenght* (Hullámhossz), mely egy folyamatos, látszólag

Lathatatlan birodalom5.indd 64 2016.09.16. 19:35

megszakítás nélküli negyvenöt perces zoomból áll. A film alapképlete rendkívül egyszerű: a *Wavelenght* elején egy loftlakás totálképét látjuk, utcára néző ablakokkal. A kamera nagyon lassan elkezd ráközelíteni a kép középpontjában lévő falcikkelyre: a film játékideje alatt ezt a folyamatos zoomot figyeljük, miközben különböző hullámhosszú zajok jelennek meg a kép- és hangsávban. Snow ráadásul provokatívan feldobja egy történet lehetőségét is: a film közepe tájékán emberek jelennek meg a térben, valaki feltesz egy Beatles-lemezt a képen kívül, másvalaki meg egyszerűen szívrohamot kap a szoba közepén. Snow kamerája minden eseményt ignorál, serényen szűkíti a kompozíciót a tér egy bizonyos szeletére: amikor már elkezdenénk a kép tartalmára és az eseményekre koncentrálni, Snow kizökkent minket a filmnézés megszokott leskelődéséből, és a film felületét vagyunk kénytelenek figyelni. A strukturalizmus kegyetlensége ez: nem engedi, hogy kisgyerekként belefeledkezzünk a film álomvilágába, folyamatos pofonokkal arra serkent minket, hogy a médiumot vizsgáljuk, a filmes apparátus hatásmechanizmusaira figyeljünk. Ez az alkotói stratégia nemcsak a klasszikus narratív filmhez képest is elképzelhetetlenül radikális, hanem az avantgárd film hagyományában is radikálisnak hatott.

Szakács, amatőr muzsikus és 2001-es nyugdíjba vonulásáig az osztrák filmmúzeum igazgatója: Peter Kubelka (1934-) az osztrák kísérleti film nagypapája. Érdekes mód az egész európai kísérleti filmes színtérről az egyetlen figura volt, aki közeli kapcsolatot ápolt az amerikai kollegákkal; ez azért fontos, mert Kubelkát – ahogy az európai radikális filmesek tetemes részét – először a tengerentúlon

Lathatatlan birodalom5.indd 65 2016.09.16. 19:35



Peter Kubelka: *Arnulf Rainer*

kezdték kanonizálni. Az osztrák filmes megjelenése azért volt jelentős, mivel az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején készült filmjeivel lerakta a strukturalizmus *hard core* változatának alapjait. Életműve persze nem a semmiből csírázott ki, az osztrák avantgárd mindig is jelentős volt, Kubelkára a nála valamivel idősebb Kurt Kren (1929-1998) volt számottevő hatással. Kren a hatvanas években berobbanó bécsi akcionizmus vad performanszait dokumentálta, nála jelent meg először a Kubelkára jellemző gyorsmontázs és villogó vágás.

Peter Kubelka nevéhez fűződik az ún. *metrikus* film „kifejlesztése", ami tulajdonképpen az eisensteini montázselmélet továbbgondolása. A képkockákat nem egy folyamatos mozgás, egy narratív illúzió megteremtésére alkalmazta, hanem egy matematikai rendszerre épülő, teljesen önkényes struktúra létrehozására. Legfontosabb filmjei a korai korszakból az 1958-as *Schwechater*, mely eredetileg egy sörreklámnak készült volna (de a megrendelő érthető okokból nem volt megelégedve vele), és az 1960-as *Arnulf Rainer*, mely csak fe-

Lathatatlan birodalom5.indd 66 2016.09.16. 19:35

hér és fekete állóképekből, illetve csend és fehér-zaj párosításának kombinatorikus rendszeréből épül föl. Utóbbi filmje a strukturalista mozi egyik *opus magnum*a lett: a filmben a tartalom megszűnik. A filmtartalom minden szempontból maga a film formája, jelen esetben a montázzsal létrehozott metrikus struktúra lett. Kubelka a következőképpen vall a filmről: „A film nem mozgás. Ez a legfontosabb. A film nem mozgás. A film állóképek nagyon gyors kivetítése. Állóképeké, amelyek nem mozognak. Persze mindebből a mozgás illúzióját kapjuk, és a film erre lett feltalálva. Eisenstein a beállítások összeütközéséről beszélt. Érdekes, hogy senki nem beszél képkockák összeütközéséről…"

Kubelka nyomdokain haladt az amerikai Paul Sharits (1943-1993), aki az úgynevezett *flicker* (villogó) film műfajában alkotott maradandót. Ezek a rendkívül intenzíven villogó, stroboszkopikus filmek Kubelka mellett az amerikai zenei minimalizmus egyik legfontosabb alakjának, Tony Conradnak (1940-) köszönhetők. Sharits eleinte festőnek készült, a hatvanas években Denverben Brakhage pártfogoltja lett. Életművének jelentős részét, több tucatnyi filmet még a harmincadik születésnapja előtt készítette. Sharits több munkája ma már a legnevesebb múzeumok (TATE Modern, MOMA) állandó tárlatain szerepel: ez is azt jelzi, hogy a strukturalizmus komoly átfedésben van a videoinstallációkkal és ezen keresztül a művészeti piaccal, hiszen a rá jellemző konceptuális látásmód sokkal inkább alkalmasabb a múzeumi térben való vetítésre, mint mondjuk egy avantgárd dokumentumfilm.

Sharits legfontosabb munkája az 1968-as *T,O,U,C,H,I,N,G* ami egy döbbenetesen pusztító támadás a néző retinája

Lathatatlan birodalom5.indd 67 2016.09.16. 19:35

ellen. Sharits vizuális szőnyegbombázása egy köpő (vagy talán hányó?) figuráról készült kép villogó ismétlésére, különböző színek, színmezők stroboszkopikus izzására épül. A hangsávban is egy szót ismétel gépiesen egy hang: *destroy*, azaz „elpusztítani". A film vibráló képei egy idő után összemosódnak, a nézőt ért kitartott sokkeffektus hipnotikussá válik: Sharits filmjeit egyfajta meditációs eszköznek tartotta. A *T,O,U,C,H,I,N,G* persze jókor jelent meg, a diáklázadások és az ellenkultúra emlematikus évében a filmes hagyományok neodadaista felrúgásában nemcsak radikális esztétikai tettként, hanem politikai gesztusként is értelmezhető volt.

Sharits kortársa volt Hollis Frampton (1936-1984), akit szintén az „önértelmező" strukturalizmus fontos alakjának tart a filmtörténet. Frampton csodagyerekként vetette magát észre, egészen korán elkezdte egyetemi tanulmányait, több nyelvet tanult, illetve matematikát is hallgatott. Diákkorában közeli kapcsolatban volt az akkor már aggastyán költővel, Ezra Pounddal, akinek a versei komoly hatással voltak rá. Frampton leghíresebb filmje az 1970-es *Zorn's Lemma*. Az egyórás kísérleti film Frampton matematikai és nyelvi érdeklődésének lenyomata. A filmet az ábécé betűi rendszerezik eleinte, amelyeket Frampton különböző utcai feliratokból, logókból és a városban található szövegekből vágott össze. A szavakat és betűket egymásodperces, állandó struktúrában levő különböző képek követik, amelyek eleinte egy gyerekeknek írt ábécéskönyv logikáját követve illusztrálják a nyelvi szimbólumokat. Ez a következes építkezés egy idő után kezd széthullani, és a fenntartott egymásodperces struktúrában

Lathatatlan birodalom5.indd 68 2016.09.16. 19:35

szabadon asszociált képek férkőznek be: P. Adams Sitney szerint Frampton filmje Borges művészet-értelmezésének labirintusképét követi, miszerint a művészet nem más, mint egy titokzatos játék. Frampton filmjének legismertebb későbbi követője Peter Greenaway (1942-), aki az amerikai rendezőhöz képest szinte nevetségesen egyszerű filmeket forgatott. De a *Zorn's Lemma* katalógusformája és titokzatos, enciklopédikus szerkezete visszaköszön az angol rendező munkáiban.

Az amerikai strukturalizmus fontos figurája volt még az eddig tárgyalt neveken felül Ken Jacobs, Ernie Gehr és Morgan Fisher is. A kortárs kísérleti filmes színtér rendkívül változatos, folyamatosan mozgásban lévő látképén találhatunk néhány olyan fiatal művészt, akik konzekvensen a strukturalizmus analitikus és önreflexív hagyományából merítenek.

A kanadai Clint Enns *Debbie Does ESCII* (2012) című munkája egy régi számítógépes programnyelvre fordított át kockáról kockára egy avítt pornófilmet. A végeredmény egyszerre szemkáprázta tóan absztrakt és hihetetlenül vicces: a különböző informatikai szimbólumok első ránézésre csak kaotikusan kavarognak, ám alaposan megfigyelés után realizáljuk, hogy az absztraktnak hitt ábrák az eredeti képet adják ki. Enns mulatságos gesztussal fordítja ki az internetes pornográfiát. Egy másik fiatal kanadai művész a jelenkori technológiákat ötvözi alapvetően régi avantgárd filmes metódusokkal: Scott Fitzpatrick a filmszalag felületére közvetlenül viszi fel a számítástechnikából ismert motívumokat. A *Places with Meaning* című filmje például a Windows Word szövegszerkesztőben megtalálható helyeket szimbo-

Lathatatlan birodalom5.indd 69 2016.09.16. 19:35

lizáló ikonokat vonultatja fel: Fitzpatrick egy tintasugaras nyomtató segítségével szó szerint rányomtatta a filmszalagra a szoftver motívumait.

Clint Enns: *Debbie Does ESCII*

A kozmosz metaforái

Az avantgárd filmművészet története csak látszólag a filmanyag reflexiójának története: a hollywoodi filmipar elvi elutasítása nem feltétlenül jelenti az illúziókeltés mágiájának elutasítását. Az avantgárd a filmtörténet kitagadott mostohagyermeke, aki csak látszólag vigasztalódik a képzőművészet és a modern irodalom elvont formáival: a klasszikus mozifilm közönségének figyelmére áhítozva titkon a fantasztikus műfajok hatására törekszik. Ezt felismerve a tehetős és domináns családfő, Hollywood ravaszul kihasználta, és – ahogy minden más renegát formát – magába olvasztotta az avantgárd megragadhatatlan képörvényeit. Az Álomgyár által elcsábított tiszta film visszamenőlegesen vált „kísérleti" filmmé.

Az avantgárd film lényegében két markáns, a kezdetekhez visszavezethető formahagyományra épít: az absztrakt (vagy tiszta) filmes, képzőművészeti gyökerekből táplálkozó tradícióra és a jóval nehezebben körülhatárolható játékfilmes gyökerű, többnyire a szürrealista-dokumentarista pólusok között mozgó stilizációs hagyományra. Az első csoport nagypapái Viking Eggeling (1880-1925), Hans Richter és Oscar Fischinger, vagyis a német avantgárd alkotói; a családfa másik törzsének gyökerei a francia szürrealisták és da-

Lathatatlan birodalom5.indd 71 2016.09.16. 19:35

daisták polgárpukkasztó látványvarázslóihoz (Luis Buñuel /1900-1983/, Jean Cocteau /1889-1963/, Germaine Dullac /1882-1942/, René Clair /1898-1981/) és a szovjet montázsiskola precíz mérnökeihez (Dziga Vertov /1896-1954/, Lev Vlagyimirovics Kulesov /1899-1970/) vezethetőek vissza. Persze az avantgárd filmvilág térképe nem csak ebből a két szigetből áll, sok átmeneti nyúlvány és különböző technikákat, stílusokat összekötő híd tarkítja az összképet.

Az avantgárd filmek számtalan kapcsolódási ponton csatlakoznak a fantasztikus műfajokhoz. Legrégebben a szürrealista irányzat formái csábultak el: a szereplők fantáziái vagy hallucinációi a narratív film szövetébe ékelve bűvölték el az avantgárdhoz nem szokott nézőket. A szürrealista-dadaista film olyan stilizációs formákat használt, amelyek az elmét főszerepbe állító pszichothriller logikája szerint működnek. Olyan hagyomány ez, mely az elbeszélői ok-okozatisághoz szokott elme felszabadulását is hirdeti: a buñueli szürrealizmustól kezdve az Amerikában újraélesztett pszichodrámákig a filmek látszólag a klasszikus nagyjátékfilm formakészletét használják, ám önmagukba forduló cselekményeik és abszurditást vagy fantasztikumot árasztó filmtrükkjeik az öncélú piactagadó underground-hagyományhoz kötik őket. A szürrealista film San Franciscó-i, Los Angeles-i csoportjai infrastruktúrájuk és inspirációs forrásuk tekintetében a francia elődökhöz kapcsolhatóak, ám a psziché és szexualitás nézőpontjából erősen az Álomgyár által kitermelt műfajhoz, a *film noir*-hoz köthetőek. A Paul Arthur amerikai filmesztéta által felállított párhuzam szerint a Maya Deren, Sidney Peterson (1905-2000), Kenneth Anger (1927-) által behatárolható negyvenes évekbeli amerikai avantgárd

Lathatatlan birodalom5.indd 72 2016.09.16. 19:35

a *mainstream* thrillerek és bűnfilmek exhibicionista, formavilágukban tovább stilizált, egyszemélyes alakváltozatai. Az amerikai avantgárd filmesek nyugati parti csoportjai amúgy is egy intenzív, hol a tagadás, hol az imádat érzelmi csúcspontjain hullámzó viszonyban álltak a hollywoodi filmmel. Például Kenneth Anger, az okkultizmusból és a popikonográfiából táplálkozó avantgárd kultfilmes *Hollywood Babylon* című könyvében összegyűjtötte a stúdiók filmisteneihez köthető botrányokat és pletykákat. Stan Brakhage, a lírai film amerikai úttörője pedig éppen Hitchcock tévésorozatában végzett asszisztensi-gyakornoki munka keserű tapasztalata után kanyarodott el a radikálisan absztrakt formavilág felé. A szürrealista álomfilmeket rendező Peterson forgatókönyveket írt a Disney-stúdiónak; a korszak másik szürrealistája, Curtis Harrington (1926-2007) később B szériás horrorfilmek kisiparosa lett.

A klasszikus elbeszélői film is előszeretettel kebelezi be az avantgárd formákat: a különböző gyártási rendszerek szerint működő filmek folyamatos kölcsönhatásban vannak egymással, vagy ha úgy tetszik, ugyanabból a képzeletbeli filmformanyelvi svédasztalról válogatják az adott kompozícióhoz szükséges hozzávalókat. Ha az elbeszélés a drámai ízekhez szokott történetfogyasztó legfőbb kalóriaforrása, akkor a fabulát strukturáló szüzsé ízharmóniáiért az avantgárd lényege, a stílus fűszerkeverékei a felelősek.

Az úgynevezett *keretezett szubjektivitás*[1] jelenetei a klaszszikus elbeszélői játékfilm legrégebbi avantgárd fűszerekkel

1 David E. James: The most typical avantgarde – History and geography of minor cinema in Los Angeles (University of California Press, 2005)

Lathatatlan birodalom5.indd 73 2016.09.16. 19:35

párolt falatjai. Ezek a többnyire rövid montázsszekvenciák a főhős vízióit jelenítik meg, általában az avantgárd film által inspirált, absztrakcióba hajló stilizáció révén. Történetileg az európai izmusokhoz köthető a megjelenése, leggyakrabban a *Dr. Caligari* expresszionista díszletvilágába ágyazott őrülethistóriáját szokás példának említeni. A hollywoodi narratívák fantazmagóriákat ábrázoló részletei látványos megtermékenyülésnek örvendtek a náci Németországból Amerikába kényszerszerűen költöző avantgárd művészek képimprovizációi által: ez a fajta attrakciós attitűd észrevétlenül lépett szimbiózisba a műfajokkal, a thrillertől a sci-fin át egészen a musicalig.

A leghírhedtebb ilyen avantgárd beporzások egyike a Salvador Dalí által tervezett álomjelenetek Alfred Hitchcock *Elbűvölve* (1945) című pszichothrillerében. A tájképekbe pottyant szereplők egy animált rémálomvilág díszletében már-már didaktikusan illusztrálják a főhős gyerekkori traumájához vezető utat. Az álmok képeskönyvszerű, kissé suta ábrázolása itt idézőjelbe kerül: az értelmező narrátor-orvos minden álomrészletet megmagyaráz. Az álmok megjelenítéséhez bevetett avantgárd fegyverarzenál akkor a leghatékonyabb, ha az absztrakció jelzés jellege mindvégig megmarad: vagyis az absztrakció mindig valamiféle közös megegyezésen alapul. Ilyen például az álmokat bevezető áttűnéstechnika, mely annyira konvencionálissá vált a film száztíz éves története során, hogy mára inkább posztmodern formaidézetként használják[2]. Az avantgárd

2 Az áttűnés is az egyik olyan absztrakciós eszköz, amit a hollywoodi klasszikus és az avantgárd film is előszeretettel használ a kezdetek óta. A különbség a mértékben van: amíg a klasszikus elbeszélői filmben valaminek

Lathatatlan birodalom5.indd 74 2016.09.16. 19:35

formanyelvben az áttűnésnek nincsen kvázi közmegegyezéses, jelölő funkciója, itt az áttűnés általában a filmanyag szöveteiben való tobzódást „jelenti", vagyis többet, mint egy narratíva valósághatárainak átlépését jelölő gesztust. Az áttűnésre redukált avantgárd film ezzel a máshol konvencionális eszközzel hoz létre egy verbalizálhatatlan, tehát nem egy történethez köthető anyagot, egy mozgó tárgyat. Az absztrakt film, épüljön fel az csak áttünésből (Baillie), csak gyorsmontázsból (Brakhage) vagy csak színfoltokból (Fischinger, Whitney fivérek), tulajdonképpen egy mozgóképes tárgy varázslatának szemlélésére, rácsodálkozásra invitálja a nézőt – zsigeri hatása a zenéhez, az *exploitation*höz és a csokoládéevéshez hasonlítható.

A hollywoodi filmben ezek a kaleidoszkópokat idéző, az érzelmek materializált képszerkezeteiként működő, szereplő nélküli hangulatbetétek mindig pontos funkcióban, az adott film adott műfajának megfelelő hatáskeltés érdekében kerülnek felhasználásra. Kubrick mindig is rajongott az avantgárd filmért, az ő meghatározhatatlan, iskolákat és irányzatokat kikerülő szerzőisége is tulajdonképpen a technikai kísérletezés formaérzékeny, anyagközpontú világában működött a legelevenebben, saját képére formálva az avantgárd, a filmipar és a modern szerzői film örökségét. *2001: Űrodüsszeia* című korszakalkotó sci-fije például az egyik legfontosabb és leginkább reprezentáns avantgárd zárványt szerepelteti: a híres csillagkapu-jelenetben, a film tetőpontján

a jelzésére szolgál (idő telik, múltba vagy álomba lépünk) addig az avantgárd (mint a lírai filmes Brakhage-nél vagy a szigorúbban dokumentarista Vertovnál) ezt a máshol narratív funkcióval működő eszközt „öncélúan", a kompozíció dinamikájának elsőbbségét hirdetve alkalmazza.

Lathatatlan birodalom5.indd 75 2016.09.16. 19:35

David Bowman, a főszereplő, apró űrkapszulájával átlép egy tér-idő alagúton. A csaknem tízperces jelenet teljes mértékben az amerikai avantgárd absztrakt, nyugati parti ágának pszichedelikus technikáira épít. Douglas Trumbull (1942-) speciális effektus mester által kivitelezett szekvencia a színkompozíciókkal dolgozó Jordan Belson filmjeinek *high-tech* reprodukálására épült, lényegében avantgárd filmet ékelve a *mainstraim*-filmbe. A jelenet vagy inkább montázsszekvencia két fő egységből áll: a színfoltokból és kozmikus alagutakból álló, hidegrázós avantgárd képsorokat Bowman megdöbbent tekintete kontextualizálja. Ez a tekintet teremti, illetve erősíti meg a néző viszonyát is a képsorhoz: ahogy az asztronauta, úgy a néző is a kép-gépezet hatása alá kerül.

Az absztrakt film legérdekesebb tulajdonsága az anyag főszereplővé tétele: a néző által elvárt ábrázolás a kép összetevőire redukálódik. Az absztrakt film témája maga a filmanyag, vagyis a fény *fantasztikus* szépsége. Az avantgárd ilyenformán a századfordulós *laterna magicá*k döbbenetet kiváltó egyszerűségét követi. Az avantgárd filmesek természeti jelenségeket hoznak létre a történetek helyett: nincs elbeszélés; a formai technikákra redukált filmcsoport kiiktatja a mesélő jelenlétét. Filmjeik az anyag megmutatására korlátozódnak: az anyag felületét szemléljük, mint a szobrok felületét vagy a fa törzsét. Ez a matéria alapú szemlélet volt az egyik legfontosabb oka annak, hogy az absztrakt filmet alkotók a tudomány és a technika szakértői is voltak. Gene Youngblood (1942-) filmesztéta a hatvanas évek végén ujjongva üdvözölte az akkor úttörő számítógépes technikákat, mikrofelvételeket és fénykísérleteket alkal-

Lathatatlan birodalom5.indd 76 2016.09.16. 19:35

mazó filmművészeket: a jövő mozgóképes filozófusainak hírnökeit látta személyükben. Ez a lelkesedés nem volt teljesen alaptalan: a trükkasztalokhoz láncolt avantgárd filmesek viszonya a filmes technikákhoz sokkal mélyebbre nyúlt, mint a hollywoodi kollégák történetszervező rutinja. A megalátványosságok felé húzó Új-Hollywood hetvenes években kibontakozó gépezete gyakran kamatoztatta a kísérleti filmesek részterületekre szakosodott kézművességét: például az experimentális film felől érkező George Lucas előszeretettel alkalmazott trailerek montázsolásához vagy trükkfelvételekhez olyan avantgárd alkotókat, mint Chuck Workman *found footage* művészt vagy Pat O'Neillt (1939-), a nyugati parti filmlíra egyik legjelentősebb alakját. (Lucasnak ez a filmgazdaság margóján működő képművészet iránti vonzalma a *Csillagok háborúj*án is nyomott hagyott: a Leila hercegnőt fogva tartó birodalmiak Halálcsillagán lévő börtöncella egy nagy hatású kanadai montázsfilmes, Arthur Lipsett /1936-1986/ egyik filmjének címét /*21-87*/ viseli.)

Az absztrakt filmesek (Whitney, Belson, Fischinger) alkotásai ideológiamentesek, mert üzenet helyett a megmozduló színek sarki fényeit mutatják a nézőknek – egy mára teljesen megszokottá vált attrakciót. Ez persze a hatvanas évek ellenkulturális felpezsdülése idején teljesen megváltozott, az *establishment* ellen való lázadás hozta a felszínre az *undergroun*dra átkeresztelt avantgárd agresszívebb formáit, aminek sikerét és piaci potenciálját az *exploitation*-pápa Roger Corman is felismerte: így született meg az ellenkulturális piacra gyártott, az avantgárd által elutasított popavantgárd film, *Az utazás* és ennek jobban fésült hajtása a *Szelíd motorosok* is.

Lathatatlan birodalom5.indd 77 2016.09.16. 19:35

A filmformát a *personal cinema* alkotói spirituális megnyilvánulásként, a lélek egyfajta misztikus meghosszabbításaként kezelik. Kenneth Anger és Maya Deren is az okkultizmusból merítették alkotói filozófiájuk munícióját; az absztrakt filmesek közül sokan a buddhizmus és a hinduizmus bűvkörében alkotottak, jóval azelőtt, hogy a hippimozgalmakkal a keleti filozófia színes árucikké változott volna.

A néző mintegy alkotóként persze más viszonyban áll az anyaggal: tovább konstruálja a formát; gyakran nem elégszik meg az anyag neutrális fényszövetével: csillagképeket keres a vásznon. Az értelmező tekintet kikapcsolhatatlan metafora-kereső motorja felpörgeti az adott absztrakciót: ilyenkor mondjuk, hogy a Whitney fivérek absztrakt filmjei olyanok, mint a megelevenedett kozmikus mandalák; és hogy Brakhage nyersanyagnyűvő darabjai a csukott szem ugráló káprázatára hasonlítanak. Az már más kérdés, hogy az avantgárd szerzői szándék milyen hatásokat sűrít egy-egy filmképbe: az előbbi két példánál maradva, Brakhage a hatvanas évek elejétől kezdődő korszakában törekedett a csukott szem víziók megragadására, ahogy a Witney fivérek (és Belson is) sokat emelt át az indiai képzőművészet motívumkészletéből. A hollywoodi nagyjátékfimekben megjelenő absztrakt motívumok gyakran rezonálnak az avantgárd művészek eredeti szándékaira, bár az experimentális formai zárványok a legritkább esetekben vezethetőek vissza egy-egy avantgárd filmes konkrét, személyes hatására.

A *2001* esetében Kubrick tökéletesen adaptálta az avantgárd formára való redukáltság lehetőségeit. Filmje mér-

Lathatatlan birodalom5.indd 78 2016.09.16. 19:35

nöki pontossággal felépített konstrukció, öt különálló, ám egymást esszéisztikus pragmatikussággal kiegészítő „megtorpedózhatatlan" egységből áll. A technikai fejlődés racionalitása által megalkotott pontos űrhajóterekben járunk, robotszerű szakemberek a szereplőink. A sci-fi irracionalitását komolyzene használatával teszi hidegrázósan ismerőssé, furán archaikussá: mintha történelmi filmet néznénk, a Kék Duna-keringőre vágott űrállomás képsora alatt a szinte unott megszokottság hangulata lebeg. Ezt, a filmben végig meghatározó „ismerős az ismeretlen" érzést szakítja meg a csillagkapu-jelenet, ahol az absztrakt formáké lesz a főszerep: Kubrick a tiszta film formáiból egy mágikus teret alkot, amely a racionalitás tereinek helyébe lép, majd ebbe veti bele főszereplőjét, Bowmant, aki csak esetlen szemlélője az eseményeknek, nem pedig szakértő alakítója, ahogy a jelenetet megelőzően.

Kubrick, miután beterelte a nézőt az ismeretlen kapuján, az avantgárd ösvényén vezeti végig a végtelen világűr eddig elképzelhetetlen tereiben. A film színtiszta racionalitása bebetonozott alapzatot képez a csillagkapu-jelenethez: Spielberg nyilatkozta azt, hogy az az érzése támadt, amikor először találkozott Kubrick alkotásával, mintha dokumentumfilmet nézne. (Érdekes, hogy az alkotók eredeti szándéka az volt, hogy egy narrátor szigorú tudományossággal kommentálja végig a film nagy részét. A *2001* egész tempója is azért olyan lassú, mert a filmidő és a történet idejének egymáshoz közelítése mintegy kiterjeszti a realista hatást. Hasonló „filmvalóságban elmélyülő" élmény érhető el extrémen hosszú beállításokkal, mint például a 2002-es, Alekszandr Szokurov rendezte *Az orosz Bárka* című film végsőkig

Lathatatlan birodalom5.indd 79 2016.09.16. 19:35

kiterjesztett szubjektív beállításaival. Bowman megdöbbent tekintete tulajdonképpen egy kísérleti filmmel szembesül: a *2001: Űrodüsszeia* nem más, mint egy kétórás felvezetés ehhez az avantgárd filmbetéthez. Az experimentális film nyitottsága tökéletesen passzol a sci-fi kontextusába: nem tudjuk meg, hogy pontosan mik az űrkapszulát beszippantó féregjáratok, mik azok az égitestekre és spirálgalaxisokra hasonlító kék és piros, olajfoltszerű buborékformák, és azt sem, hogy merre járunk. A film nyitva hagyja az értelmezést, és az avantgárd felületi attrakciója, a teljesen nyitott formajáték a néző (és/vagy Bowman) tekintetének letaglózása érdekében szerepel a filmben.

A klasszikus elbeszélői filmben megjelenő avantgárd zárványok olyan műfajokkal lépnek legolajozottabban kölcsönhatásba, amelyek meghívnak olyan objektíven ábrázolhatatlan jelenségeket, mint az álom, az univerzum végtelene vagy az őrület. Az absztrakt fények keringő, kavargó, nyugtalanságot árasztó hangulatát a Donald Cammell (1934-1996) által rendezett *A komputer gyermeke* (*Demon Seed*) használja ki a legösszetettebben. Az 1977-es film középpontjában egy tudós feleséget (Julie Christie) saját házában fogva tartó, szuperintelligens számítógép áll, amelynek feltett szándéka, hogy az asszony megtermékenyítésével kijusson a képernyő börtönét jelentő virtuális világból. A hetvenes években még a számítástechnika fejlődésének hirtelen robbanása előtt a mesterséges intelligencia hiteles félelemforrása tudott lenni a kor sci-fijeinek. Cammell filmjében a IV. Prometeus nevű gép tudatának megtestesítői a képernyőkön megjelenő, Jordan Belson avantgárd filmes által készített absztrakt szekvenciák. Kubrick filmjéhez képest itt már az absztrakció

Lathatatlan birodalom5.indd 80 2016.09.16. 19:35

egyszerre jelenik meg egy nézett képként és egy misztifikált jelenségként. Az absztrakt alakzatok nézői nem a világra rácsodálkozó asztronauták, hanem egy mesterséges tudattal kommunikáló tudósok. Az absztrakt részletek a képernyőkön megjelenő tudat kivetüléseként, az ismeretlen „arcaként" működnek, a hamarosan elszabaduló pokol zavaros előérzetét keltik: a gép intelligenciájának kozmikus formákban történő megjelenítése által válnak a félelem forrásává; vagyis az avantgárd forma a technikában meglapuló irracionális borzalom közvetítőjévé válik.

Alkotójuk, Jordan Belson a kaliforniai avantgárd egyik legfontosabb alakja, aki az emigráns Oscar Fischinger hatására kezdett a statikus festészet után a mozgó fényjátékokkal és az absztrakt, pszichedelikus filmekkel foglalkozni. A korszak más, hasonló, a filmet spirituális élmények szintjére emelő filmeseihez igazodva (olyanokhoz, mint a Whitney fivérek vagy Harry Smith) rendkívül tudatosan használta az akkor virágzó filmes technikákat. A hatvanas években elsőként alkalmazta a korai számítógépes technikákkal létrehozott animációs trükköket. Legfontosabb filmjei – *Allures* (1961), *Re-entry* (1964), *Phenomena* (1965), *Samadhi* (1967) – sokat merítettek a buddhista filozófiából. Akkoriban ezek a tiszta filmes produkciók még példanélküliek voltak a vizuális művészetek világában, Belson az elsők között készített elektronikus zenével aláfestett absztrakt filmeket planetáriumok számára vagy csillagászati dokumentumfilmek illusztrációs anyagaihoz. Ezzel megelőlegezte a mára a show-businessben elterjedt absztrakt fénymágiát, mely a koncertektől kezdve a reklámokig és internetes grafikákig mindenütt megtalálható.

Lathatatlan birodalom5.indd 81 2016.09.16. 19:35

Belson másik hollywoodi kitérőjét az *Az igazak* (*The right stuff*) című, 1983-as Philip Kaufman-filmben szereplő rövid szekvenciák jelentették. Az űrrepülés ötvenes-hatvanas évekbeli hőskorszakának gigantikus, háromórás emléket állító film a technikának intézett realista dicshimnusz. Belson avantgárd formái ebbe az epikus, következetesen klasszikus történetvezetésű filmbe mégis a valós légköri jelenségek miszticizálását és megszemélyesítését csempészik be. A pilóták legendáriumában a hangsebesség átléphetetlennek hitt határát egy démon őrizte, aki – ha próbára tették – halálos légköri zavarokkal és turbulenciával áll bosszút a vakmerő repülősökön. Kaufman realista filmjében Belson absztrakt szekvenciái olyan légköri jelenségeket mutatnak, amelyek pusztán az absztrakt „ürességük" által valami megfoghatatlan, önmagukon túlmutató fantasztikumot árasztanak anélkül, hogy bármilyen irracionális momentum explicit ábrázolására törekednének. Persze a nézőket bekebelező misztikus hatást a természeti jelenséget mesebeli képekkel leíró narráció alapozza meg. Ez a fajta absztrakció érdekes módon a tudományt és a technikát főszerepbe állító filmekben jelenik meg a leggyakrabban, éppen azért, mert ezek az avantgárd szekvenciák a realista filmekbe ágyazva nem ábrázolják, hanem eltakarják, és mégis sugallják az irracionálist, a megmagyarázhatatlant; legyen szó szuperszámítógépek tudatáról vagy kozmikus és légköri fénytörésekről.

Az absztrakció ábrázolást tagadó lényegéből fakadóan a fantasztikumot inkább jelöli, mint megmutatja; a nézőt pedig az elfedés és sejtetés hatásmechanizmusaira bízza. Így az avantgárd tiszta filmes eszközeit kölcsönvevő jelenetek gyakran a feszültségteremtés attraktív *suspense*-sűrítményei

Lathatatlan birodalom5.indd 82 2016.09.16. 19:35

lesznek. Az experimentális fényalkímia termékei az ismeretlen félelmetes előrejelzői és a hátborzongató zenei aláfestés vizuális helyettesítői lesznek. A *2001: Űrodüsszeia* csillagutazásának avantgárd örvénye, a *Demon Seed* gonosz komputerének „arca" vagy *Az igazak* illumináló atmoszférája derengő szépséggel takarják el a közelgő iszonyatot és az ismeretlent.

Lathatatlan birodalom5.indd 83 2016.09.16. 19:35

A képguberáló magánya –
A *found footage* film irányzata

Amikor a finanszírozásról van szó, a kísérleti filmek a radikálisan öntörvényű fogalmazásmódjuk miatt nehéz helyzetben vannak: a narratív filmek költséges stábjait csak kivételes esetekben engedhetik meg maguknak. Ezért is váltak az elmúlt évtizedekben elterjedté az úgynevezett *found footage* filmek, vagyis a talált, korábban mások által leforgatott felvételekből összevágott avantgárd munkák. Ebben a formában tud igazán tisztán megvalósulni az experimentális film személyessége és egyszemélyessége, ugyanis az esetek többségében a *found footage* filmeket a vágó, azaz maga a filmművész egyedül készíti.

Fontos még az elején hangsúlyozni, hogy az itt tárgyalt alkotások nem azonosak a *Blair Witch Project*tel népszerűvé vált *found footage* filmekkel, habár a terminológia azonos. Az előbbi esetében ténylegesen talált, újrahasznosított nyersanyagról beszélünk, az utóbbiban pedig az áldokumentumfilmek egy erősen önreflektív típusáról van szó, a „találtság" itt kreált.

Az internetről tulajdonképpen végtelen mennyiségben letölthető mozgóképek és a könnyen megtanulható utómunka-szoftverek révén a *found footage* film nemcsak

Lathatatlan birodalom5.indd 84 2016.09.16. 19:35

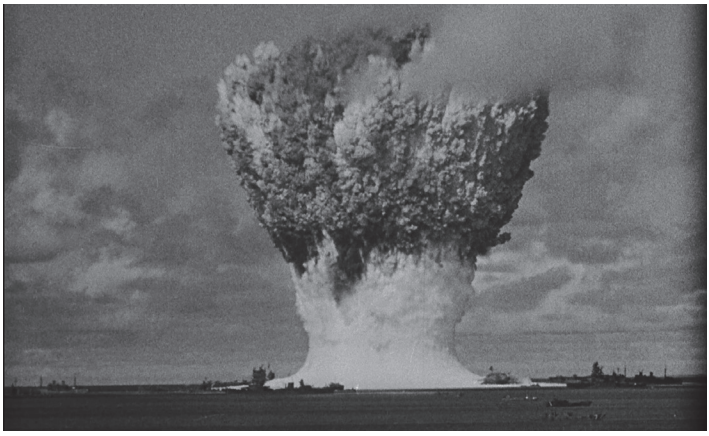
az avantgárd, hanem a világhálóra feltöltött videók egyik legdominánsabb típusa lett, az elmúlt években egyfajta népművészetté nőtte ki magát. A különböző filmek hasonló részleteiből összevágott *super cut*ok és parodisztikus remixek akár több milliós kattintást is produkálhatnak, de a filmnyelvi elemzésekre specializálódott, már komoly elméleti hátteret igénylő videoesszék is nagyon felkapottak lettek: ezek mind a *found footage* filmek népszerű leágazásai. Az avantgárdhoz sorolható, kevésbé ismert példák persze sokkal komplexebb és izgalmasabb filmnyelvi bűvészmutatványokkal kecsegtetnek.

A *found footage* film egyik legfontosabb előfutárának Marcel Duchampot tekintik, aki a *ready made*-jeivel banális használati tárgyakat (palackszárító, hólapát, piszoár) alakított műalkotássá, pusztán a múzeumi kontextusba helyezés egyszerű, ám provokatív gesztusával. Duchamp ikonikus festményével, *a L.H.O.O.Q.*-val pedig Da Vinci *Mona Lisá*jára festett bajuszt. A dadaizmus felforgató, ironikus attitűdje és a különböző alapanyagok asszociatív összepárosításából születő képek – mint például Kurt Schwitters (1887-1948) kollázsai – a *found footage* film montázselvének alapjai.

Az egyik első, teljes egészében talált nyersanyagok újravágásából született avantgárd film az amerikai szürrealizmus kiemelkedő alakjához, Joseph Cornellhez (1903-1972) köthető. Az 1936-ban készített *Rose Hobart* egy korabeli kalandfilm, az *East of Borneo* (1931) felvételeiből lett újravágva, úgy, hogy Cornell csak azokat a snitteket használta, amelyeken a film hősnője, Rose Hobart szerepelt. Ezzel a felettébb szimpla ötlettel a művész egy mozgóképes emlékművet, egy

Lathatatlan birodalom5.indd 85 2016.09.16. 19:35

filmből faragott szobrot állított a sztárnak, csak lekaparta a hordozóról a felesleget. Cornell bizarr remekművében már jól kivehetően megjelenik az avantgárd és a hollywoodi filmgyártás közötti ellentmondásos kapcsolat, mely a legtöbb *found footage* filmet áthatja: egyrészt az ironikus, sőt gyakran szatirikus médiumkritika másrészt az álomgyár ikonjait fetisizáló rajongás.



Bruce Conner: *A Movie*

Az irányzat megkerülhetetlen klasszikusának számít Bruce Conner (1933-2008), aki nem csak avantgárd filmesként, hanem szobrászként és grafikusként is elismert volt. Az 1958-ban készített, tizenkét perces *A Movie* a legtöbbet hivatkozott *found footage* munka, az avantgárd filmtörténet egyik alapja. Conner első filmjében különböző műfajú felvételeket vágott egymásra: western felesel a híradó felvételekre, erotikus film a háborús filmre. Az *A Movie* egy precízen megkomponált asszociációs lánc, mely gyorsabb és lassabb tételekre bomlik, tele hu-

Lathatatlan birodalom5.indd 86 2016.09.16. 19:35

morral, játékos gegekkel. Conner a film során többször ismételve bevágja a villogó főcímet, amivel a kreáltságot, a film filmségét hangsúlyozza. Ez a szinte agresszív önreflexivitás korábban nemcsak az avantgárd filmből, hanem a művészfilmekből is teljesen hiányzott. Izgalmas, hogyan vált a filmtörténetben kanonizált avantgárd film is *found footage* alapanyaggá: egy fiatal művésznő, Jennifer Proctor képről képre újraszerkesztette Conner filmjét, úgy, hogy a snitteket a YouTube-ról letöltött attrakciós pillanatokkal helyettesítette. Bruce Conner később több jelentős *found footage* filmet készített, ezek közül az 1967-es *Report* a legizgalmasabb: itt a Kennedy-gyilkosság híradófelvételeiből, rádiózajokból és képhibákból készített egy absztrakt politikai esszéfilmet, amellyel megalapozta a dokumentarista indíttatású, társadalmilag érzékeny *found footage* filmet. Manapság Jesse McLean (1975-) és Jean-Gabriel Périot (1974-) készít hasonlóan kritikus társadalmi látleleteket az internetről reciklált képekből.

A *found footage* filmek egyik legmarkánsabb jellegzetessége a már korábban említett önreflexív attitűd. A rideg filmnyelvi analízis az amerikai strukturalista irányzat alkotóival (Michael Snow, Hollis Frampton, Paul Sharits) jelent meg a hatvanas évek végén, ami értelemszerűen a talált nyersanyagból építkező munkákban öröklődött tovább a leglátványosabban. Ken Jacobs (1933-) 1969-es műve a legradikálisabb ezek közül: a *Tom*, *Tom*, *the Piper's Son* egy azonos című egytekercses némafilm képeit bontja darabjaira, más-más részletet kiemelve ismétli a jelenetet másfél órán keresztül. (Hasonló filmnyelvi önelemzést találunk Bódy és Erdély filmjeiben.)

Lathatatlan birodalom5.indd 87 2016.09.16. 19:35

Martin Arnold: *Passage à l'acte*

A strukturalizmus antiromantikus és analitikus hozzáállása nem feltétlenül feszíti a nézői tűrőképesség határait, gyakran kimondottan szórakoztató művekre lehet bukkanni. Az avantgárd filmes nagyhatalomnak számító Ausztria egy sor olyan művészt adott a világnak, akik a *found footage* film analitikus szemléletét a csúcsra járatták. A nyolcvanas-kilencvenes években induló generációból Martin Arnold (1959-) és Peter Tscherkassky (1958-) tartozik az élbolyba: hollywoodi műfaji filmek újrahasznosított képeiből megdöbbentő erejű alkotásokat készítettek. Arnold 1993-as *Passage à l'Acte* című filmje a Gregory Peck főszereplésével készült *Ne bántsátok a feketerigót!* egyik rövid jelenetét bontja alig egy másodperces ismétlődésekbe, *loop*okba, amivel a hip hop remixek ritmusát idéző bizarr mozgásszekvenciát teremt. Tscherkassky az elmúlt évtizedek legjelentősebb kísérleti filmjét pedig egy nyolcvanas évekbeli horror je-

Lathatatlan birodalom5.indd 88 2016.09.16. 19:35

lenetének újrahasznosításával alkotta meg: az *Outer Space* című 1999-es munkája a villogó absztrakcióig fokozza a kép lebontását, folyamatosan feleselve és reflektálva a felhasznált természetfeletti horror eredetijére. Tscherkassky filmje szórakoztató műfajelméleti bűvészmutatványként látványos montázsattrakcióba csomagolja a filmnyelvi vizsgálódást. Az osztrák avantgárd fiatalabb tagjai közül Johann Lurf (1982-) és Norbert Pfaffenbichler (1967-) készít figyelemre méltó műveket. Lurf egyperces filmje, a *The quick brown fox jumps over the lazy dog* pulzáló katalógusként modellezi kicsiben a hollywoodi képdöminget, Pfaffenbichler *Conference* című alkotása pedig a játékfilmek Hitler-ábrázolásának állít ironikus emléket.

A tengerentúli avantgárd szintér legfiatalabb, 60-as, 70-es, 80-as években született generációja jellemzően talált nyersanyagokból dolgozik. A már említett Jesse McLean mellett Paul Michael Robinson (1963-) is a populáris kultúra jelentős archeológusa: filmjeivel és installációival a 80-as, 90-es évek TV-sorozatait, videoklipjeit és számítógépes játékait alakítja át egy egészen sajátságos egyveleggé. A *Light is Waiting* című filmje egy *sitcom* érintetlenül hagyott, bájos jelenetével indít, amit egy ponton brutális villogással szürreális kollázzsá alakít. LJ Frezza hasonlóan szatirikus éllel fordítja ki *Nothing* című filmjével a nyolcvanas évek végén futó *Seinfeld* sorozat képeit: a *sitcom* jellegzetes megalapozó beállításait megtartva egy üres tablót vonultat fel szobákról, épületek homlokzatáról és lakásokról, mindezt a szereplők nélkül. A tömegkultúra gúnyos kritikájaként és a sorozat rajongó bálványozásaként is értelmezhető film a játékos alapkoncepcióval teremt fe-

Lathatatlan birodalom5.indd 89 2016.09.16. 19:35

Bryan Boyce: *Walt Disney's Taxidriver*

szültséget. A *found footage*-ra gyakran jellemző fekete humor jelenik meg Bryan Boyce (1969-) *Walt Disne"s Taxi Driver* című groteszk gyöngyszemében is, ahol Robert De Niro szociopata karakterét Disney cukormázas figurái és negédes világa veszik körbe.

A reciklált felvételek felhasználásának másik jellemző irányvonala a lírai, absztraktabb fogalmazásmód: az amerikai Bill Morrison ősrégi, csaknem teljesen elpusztult filmtekercseket tölt meg élettel hipnotikus filmjeiben. Hetven perces *Decasia* (2002) című, zenére komponált montázsfilmjével a celluloid rothadását emelte absztrakt remekművé. A kanadai Scott Fitzpatrick *Immortal Cats #1* című egyperces filmjével egy YouTube-ról letöltött macskás videót másolt át kockáról kockára 35 mm-es celluloidszalagra, raszteres, expresszionista képjátékot varázsolva az eredeti nyersanyagból: az internet képszemete a filmszalag szentélyében halhatatlanná vált. Hasonló mód a holland Michael Fleming őrült tempójú montázsrohanást vágott össze reklámfilmek celluloidfoszlányaiból a *The Rapture* című mun-

Lathatatlan birodalom5.indd 90 2016.09.16. 19:35

kájában, eksztatikus hatása Robert Breer hatvanas évekbeli kollázsfilmjeit idézi.

A sort bőven lehetne még tovább folytatni, a kortárs kísérleti film szövevényes színtere csomó remekművel szolgál. A *found footage* filmek szórakoztató és inspiráló műremekei arra a banális tényre irányítják figyelmünket, hogy még a filmtörténet kukájának legfélreesőbb sarkában sincs értéktelen vagy használhatatlan kacat.

Lathatatlan birodalom5.indd 91 2016.09.16. 19:35

A nyelven túli költészet –
A kortárs lírai film Brakhage után

A kortárs avantgárd film legmarkánsabban jelenlévő irányzataihoz tartoznak az amerikai filmtörténészek által *lírai film*nek nevezett alkotások. A lírai filmek tulajdonképpen olyan nonnarratív, avantgárd dokumentumfilmek, amelyeknek a legjellemzőbb tulajdonsága a felfokozott szubjektivitás. A lírai film impresszionisztikus, érzékekre ható filmnyelve az absztrakt film nonfiguratív formáival is rokon. Ennek a nehezen körülhatárolható irányzatnak az első jelentős, ma már félistenként tisztelt figurája Stan Brakhage volt, akinek az életműve máig tapintható hatással van a kortárs kísérleti filmre. Nem túlzás azt állítani, hogy minden kísérleti filmesre, aki az avantgárd és a dokumentumfilm közötti árnyalatnyi határmezsgyén dolgozik, rávetül Brakhage hatalmas árnyéka. Az ötvenes évek végén Brakhage paradigmaváltó filmjei komolyan felbolygatták az avantgárd film szürrealizmustól megcsömörlött állóvizét: elmosódó, karcos, impresszionisztikus képei a mindennapi történéseket dokumentálták az absztrakcióig feszítve az ábrázolást. Később eltávolodott a dokumentumfilmes attitűdtől és a nyersanyagra festett foltokból álló, teljesen absztrakt filmeket alkotott. Hatása máig számottevő,

Lathatatlan birodalom5.indd 92 2016.09.16. 19:35

a kortárs filmesek közül többen akarva-akaratlanul is az ő köpönyegéből bújtak elő.

Saul Levine a hatvanas évek óta aktív tagja az amerikai avantgárd filmes közösségnek, mégis a kevésbé kanonizált figurák közé tartozik. Levine a szuper 8-as technikára specializálódott: a legolcsóbb és legkönnyebben használható amatőr formátumra, amely manapság, a 4K-ás okostelefonok korában már persze drága és egzotikus játékszernek számít. Filmművészete sokat merített Brakhage „családi filmjeinek" (*Window Water Baby Moving*, *Scenes under Childhood*) formavilágából. Levine munkáira leginkább a szaggatott, zaklatott ritmus a jellemző, ahol gyakran képkockányi rövidségű beállítások követik egymást. A filmmontázs egy ideges elme emlékek közötti csapongására emlékeztet. Levine a kamerában vágás improvizatív módszerét alkalmazva sok esetben nem él az utómunka rendszerező/strukturáló erejével: a vágások inkább hasonlítanak dzsesszrögtönzésekre, mint harmóniára épülő etűdökre. Filmjei szándékosan kócosak, jegyzetszerűek: Jonas Mekas naplófilmjeihez hasonlóan mindig a legszemélyesebb környezetet tárják fel, persze anélkül, hogy bármiféle holisztikus képet próbálnának alkotni az egészről. Barátokat, családtagokat, vidéki házakat és délutáni lakásokat vonultatnak fel ezek a végtelenül egyszerű skiccek, mindennek csak a részletét, töredékét ismerhetjük meg: a személyesség a formai tökéletlenségben érhető tetten. Az amatőr film sutasága Levine kezei között törékeny költészetté alakul. A *Note to Pati* (1969) című rövidfilm Levine életművének összes jellemzőit magába sűríti. A keskenyfilmes képfelületet a rárakódott piszok

Lathatatlan birodalom5.indd 93 2016.09.16. 19:35

keresetlenné teszi, a lefutó film fénybevillanásait, a ragasztás ormótlannak ható zökkenőit szinte főszereplővé emelő film a hiba poétikáját alkotja meg. Levine a lírai film egyik jellegzetességét hangsúlyozza a filmjeiben: a hibát, a rossz formanyelvet emeli normává. A vágások véletlenszerűek, ugrálóak, a kameramozgás gyakran indokolatlanul ideges, a képek életlenek, rosszul komponáltak, a lefilmezett élethelyzetek végtelenül banálisak: a *Note to Pati* esetében a téli hólapátolás játékosságát, a hóbunker építésének izgalmát örökíti meg, teljesen némán. Levine a hirtelen lejegyzetelt naplóbejegyzések szabálytalanságát ültette át a film nyelvére. A sűrűn villogó impressziókat néhány másodperces jelenetek követik – hógolyót dobó fiú, szánkózó gyerek –, majd újra visszatér a zaklatott montázs: a világ pusztán impressziók sorozatából áll, kiragadva bármiféle történelmi kontextusból.

A lírai film lényegében a valóság tényszerű rögzítése helyett a radikálisan szubjektív ábrázolásmódokat preferálja. Ezért a lírai film alkotói arra törekednek, hogy a film fotografikus tényszerűségét az absztrakció bizonytalan lebegése felé tereljék. Ennek több eszköze is lehet: például a gyorsmontázs és a folyamatos, többszörös áttűnés. Levine és Brakhage leginkább a vágás radikális felgyorsításához nyúlnak: a snitthosszúság gyakran csak néhány kockányi. Ezzel a technikával impresszionisztikus hatást érnek el: a képváltás megelőzi az észlelést, így csak színek, részletek, benyomások maradnak meg a nézőben. A pixilációs montázs vad gyorsága jellemzi a francia Rose Lowder (1941-) filmjeit is. Lowder az európai avantgárd film fontos alakja, több évtizedes pályáját következetesen építette egységes

Lathatatlan birodalom5.indd 94 2016.09.16. 19:35

formavilágúvá. Filmjeinek snitthosszúsága általában egy-két kocka, ám a képeket nem improvizatív játékossággal személyes jegyzetekké, hanem repetitív struktúrába rendszerezi. Ez egy egyszerű modellel leírható: A-B-A-B-A-B-C-B-C-B-C-B-C stb. Általában két snitt közül az egyik egy felület (tenger, mező, föld) a másik egy elkülöníthető objektum, a nagyon gyors képváltás miatt az egymást követő képek összemosódnak a szemünk előtt. Lowder filmjei a következetesen szigorú rendszeralkotás miatt a strukturalizmus csoportjába is sorolhatóak, ám témájuk naiv bája ellenpontozza az analitikus hidegséget. Lowder a francia vidék bukolikus könnyedségét örökíti meg filmcsokorként funkcionáló alkotásaiban. Legfontosabb rövidfilmciklusa a *Bouquet* (Bokréta) sorozat, melyben a tengerparti nyaralók és strandok világától kezdve a zöldellő mezők, vadvirágos tisztások és faluszéli ligetek képeslapvilágát dolgozza át a szigorú struktúrájú filmekbe. Filmjei vibráló katalógusokká változtatják a világot.

A másik jellegzetes lírai filmes technika az áttűnéses vágásokra redukált forma. Az áttűnés lényege az, hogy két képet fokozatosan egymásba úsztatnak, így egy ponton mindkét kép egyszerre látszik – ezt a vágást a narratív filmekben leginkább dramaturgiai váltások (pl. az idő múlása) hangsúlyozásakor alkalmazzák. Az avantgárd film az áttűnést ezzel ellentétben formai okokból használja: a sokszorosan egymásba olvasztott képrétegek sajátságos absztrakciót alkotnak. Mielőtt Brakhage a végletekig fokozta volna e formában rejlő lehetőségeket, Shirley Clarke (1919-1997) *Bridges-Go-Round* (1958) című kísérleti filmjében játszott az áttűnés adta lehetőségekkel. Clarke Manhattan hídjairól

Lathatatlan birodalom5.indd 95 2016.09.16. 19:35

készített pásztázó felvételeket, amelyeket egymásba úsztatva egyfajta építészeti balettet alkotott: a pilonok és vasszerkezetek egymást keresztező táncát tette a film középpontjába. A *Bridges-Go-Round* a Hans Richter (*Infláció* /1927/) és Fernand Léger (*Mechanikus balett* /1924/) húszas évekbeli munkásságát követi.

A kortárs észak-amerikai avantgárd filmben Paul Clipson (1965-), Stephen Broomer (1984-) azok az alkotók, akik az átúsztatás formanyelvét variálják munkásságukban. Clipson munkáit a lírai film kedvenc technikájaként mára újra elterjedt szuper 8-as kamerával készíti. Munkásságát leginkább Bruce Baillie finom szövésű, ékszerdobozként megmunkált filmjeihez lehetne hasonlítani. Clipson képei fátyolos lágysággal halmozzák az absztrakt formákká változott hétköznapi dolgok részleteit. Gyakran fénypontokkal, lámpák bevillanásaival, prizmaszerű derengésekkel sűríti képsorait. Clipson filmnyelve tulajdonképpen anakronisztikusnak is tekinthető: filmjei időtlenek, formai értelemben leginkább a hatvanas évekhez kötődnek. A lírai avantgárd film ebben az értelemben mindig kissé anakronisztikusnak tűnhet: hiányzik belőle a *found footage* filmek remixeiből adódó posztmodern önirónia, illetve az absztrakt filmek technológiai érzékenysége.

A fiatal kanadai Stephen Broomer filmjeit jellemzően 16 mm-es filmre forgatja, régi, szinte kézműves technikával teremti meg a rá jellemző képszövevényeket. Broomer szeret a kavargó színekkel játszani, az áttűnések segítségével fényderengésekké keverni az árnyalatokat: jellemzően természeti témákat fényképez folyamatosan mozgó kamerával. A dél-kanadai őszi táj káprázatos vörös és sárga le-

Lathatatlan birodalom5.indd 96 2016.09.16. 19:35

véltengere elevenedik meg *Spirits in Seasons* (2013) című munkájában, egészen elképesztően elbűvölő pillanatokat teremtve a képen. *Conservatory* (2013) című munkájával Broomer egy pálmaház mikrokozmoszába visz minket, egy impresszionista derengésű üvegméhbe, ahol a növények és a fémszerkezetek isteni organizmussá egyesülnek. Minden részlet zöld és szürke benyomássá halványul, az aranyhalak a fémboltozat szegélyein találnak otthonra. Broomer egy fénnyel megtöltött katedrálisként ábrázolja a pálmaházat.

Stephen Broomer: *The Conservatory*

A kortárs amerikai lírai film két másik megkerülhetetlen alakja Robert Todd (1963-) és Leighton Pierce (1954-). Ők egy sokkal nyugodtabb, szemlélődőbb formát részesítenek előnyben, hosszabb képeiket tájak és szobák részleteivel töltik meg. Todd alkotásai csöndes merengések lakhelyének,

Lathatatlan birodalom5.indd 97 2016.09.16. 19:35

Bostonnak a különböző parkjaiban és kertjeiben: számára az absztrakció nem a vágások gyorsaságával vagy az átúsztatás örvényeivel teremtődik meg, hanem a kompozíciókon belül. Todd a részletek gondos megfigyelője: filmjei gyakran csak egy-egy pocsolyán megcsillanó fénynyalábról vagy egy kerítés árnyékáról „szólnak". Az ő filmköltészete leginkább a haikuk befelé forduló minimalizmusával rokon.

A lírai film jellemző stratégiája érhető tetten Todd munkáiban: a filmnyelv absztrakciójával a valóság megtapasztalásának új módjait kínálják, vagyis nem információk behabzsolásán keresztül ismerjük meg a film témáját, hanem a formába való belefeledkezésen keresztül. Ez persze nem könnyíti meg a néző dolgát, a történet és a nyelv adathordozói (narráció, interjú) teljesen hiányoznak a filmekből. (Nevezhetnénk akár esszencialista dokumentumfilmeknek is ezeket a munkákat.)

Leighton Pierce: *Agency of Time*

Lathatatlan birodalom5.indd 98 2016.09.16. 19:35

Leighton Pierce ezen a letisztult és lelassult úton még továbbhaladva olyan filmeket alkotott, mint a *50 feet of String* (1995) mely közel egy órán keresztül mutat szuperközeliket és elmosódott képeket egy kert és egy ház mikrokozmoszáról. Pierce alkotásának felfokozott akusztikai világa és lassú, impresszionisztikus képei egy csecsemő észlelésére hasonlítanak: ilyen lehet néhány hetesen vizsgálni a megfogalmazhatatlan valóságot. A kortárs lírai film Brakhage örökségét fogalmazza tovább, bizonyítva azt, hogy akár fél évszázados formáknak is van létjogosultsága manapság.

Feloldódni a végtelen időben –
Az avantgárd film radikális időkezelésének rövid története

Az avantgárd évtizedek óta tartó filmnyelvi gerillaháborúja a filmidőt sem hagyta érintetlenül: a néző elvárások ellen intézett legbrutálisabb hadmozdulatok a végtelennek tűnő szemlélődésben öltöttek formát. A mozgóképek játékidejének addig észrevétlen komponense hirtelen a filmek kitüntetett hősévé vált.

A filmidő sztárstátuszát a pop-art nihilista fenevada, Andy Warhol alapozta meg. Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján a New York-i művészeti élet központi figurájává váló, a tömegkultúra ikonjait (Campbell leveskonzerv, Marilyn Monroe) megfestő művész a rá jellemző (álcázott) nyegleséggel kezdett filmezni. „Csak bekapcsolom a kamerát, és elsétálok" – válaszolta egy interjúban a filmes *ars poetica*ját firtató kérdésre. És valóban: Warhol filmjei tényleg olyanok, mintha egy magára hagyott kamera tehetetlenségének közönyös dokumentumai lennének. *Empire* című filmje nyolc órán keresztül mutatja egy fix beállításban a címszereplő Empire State Buildinget, a hasonlóan minimalista *Alvás* egy szunyókáló férfit rögzít hat órán keresztül. Warhol ezzel az alkotói „stratégiával" kifordította

Lathatatlan birodalom5.indd 100 2016.09.16. 19:35

az avantgárd filmet az addig jól megszokott sarkaiból: a vízió és az álmok addig uralkodó személyességét felváltotta a film filozofikus önvizsgálata. A mű egyszerűen egy szemlélni való tárggyá vált, időben kiterjesztett szobrot faragtak belőle. A hatvanas évek végén, Warhol közreműködésének hála, megszületett a *strukturalizmus* irányzata, mely a totális nézői elidegenítést tűzte zászlajára. (Persze ettől a meghatározástól az érintett kísérleti filmesek a legtöbbször elhatárolták magukat, sőt a „strukturalizmus" terminus létjogosultságát is megkérdőjelezték.)

James Benning: 13 lakes

A strukturalizmus térnyerésével a totális önreflexió került az avantgárd film érdeklődésének középpontjába: a filmnyelv lett a filmek témája. Warhol elviselhetetlenségig nyújtott filmjeiben a téma harmadlagossá vált: az *Empire* esetében már nem a tornyot nézzük, hanem a soha véget

Lathatatlan birodalom5.indd 101 2016.09.16. 19:35

nem érő filmidőt. A nyolcvanas évek amerikai avantgárd filmjében több alkotó is ezzel a szélsőségesen kontemplatív formával kísérletezett. Közülük James Benning (1942-) vált élő klasszikussá, aki munkáiban a végső határokig feszítette a filmidővel való játékot. Legjelentősebb munkáit a 2000-es években készítette: a *13 Lakes (13 tó)* és a Ten Skies (*Tíz égbolt)* című filmek egészen pontosan azt adják, amit a címek ígérnek. Az első film tizenhárom amerikai tó egyenként tízperces totálképét vonultatja fel, a helyszínen rögzített természeti hangokkal a háttérben. A *Tíz égbolt* ugyanezt a katalógusszerű struktúrát követve még messzebb megy a minimalizmus kérlelhetetlen letisztultságában. A hosszú, statikus filmképek különböző égboltokat mutatnak, hol hegyomlásra emlékeztető viharfelhők, hol fátyolos rojtokba rendezett bárányfelhők jelennek meg a vásznon. Benning nem akarja elveszíteni a nézőt, mint Warhol: az egyes totálképek megteremtik a következő képre irányuló várakozást. Benning szinte vonalzóval komponálja tájképeit: minden egyes beállítás egy gondosan szerkesztett festményre emlékeztet, mely szemlélődésre hívja a néző tekintetét. Minden tó horizontvonalát pontosan a kép közepére komponálta, úgy, hogy a víz és az égbolt összeérő felülete foglalja el a vásznat.

Benning számára a filmidő nem kizárólagos főszereplője a filmnek, csupán egy eszköz, amellyel rákényszerít minket a részletek megfigyelésére. Talán soha nem néztük még az égbolt ugyanazon szeletét tíz hosszú percen keresztül, vagy soha nem figyeltük a víz fodrozódását ugyanilyen hosszan. Benning nemcsak arra kényszerít, hogy az apró részletekbe merüljünk, hogy tekintetünkkel szabadon pásztázzuk a ké-

Lathatatlan birodalom5.indd 102 2016.09.16. 19:35

peket, hanem a katalógusba rendezés révén az összehasonlításnak is teret enged. Egy interjúban arra kérte a közönségét, hogy „dolgozzon keményen" a filmjein. Ez pontosan az ellenkezője annak, ahogyan Warhol gondolkodott: számára teljesen érdektelen volt, hogy a nézők a vásznat nézik, vagy egymással beszélgetnek a moziteremben, esetleg kisétálnak az előtérbe cigarettázni.

Benning ezekkel a végtelenül hosszú képekkel az ősfilmek idejébe röpít vissza minket, a századforduló mozgóképes bemutatóihoz, amikor a filmek még nem a történetmesélés, hanem a megmutatás eszközei voltak. A korai, 1895 és 1905 között bemutatott egytekercses filmeket még nem a ma ismert műfajok szerint csoportosították a mozitulajdonosok, hanem a látványosság típusai alapján: így lehetett az egyik legnépszerűbb filmtípus a tájfilm vagy tájképfilm. Ezek a végtelenül egyszerű, pusztán egzotikus tájak megmutatására vállalkozó filmek virtuális utazásra vitték a korabeli nézőket, olyan helyekre, amelyeket korábban csak állóképeken láthattak. A látványra éhes tekintetet tökéletesen kielégítették ezek a cselekmény nélkül pergő totálképek. Benning ezzel szemben egy olyan korban alkot ezzel a több mint száz éves módszerrel, amikor a vizuális ingerek szünet nélküli dömpingje épp a belefeledkező elmélyülést lehetetleníti el. Tüntető minimalizmusa nem pusztán a kortárs képfogyasztás csendes kritikájaként működik, hanem az ősfilmek virtuális utazásait teremti újra. Ha a hosszan kitartott tájképekbe sikerül belefelejtkeznünk, akkor a jelenlét különös élményét élhetjük át. Mintha tizenhárom különböző tó partján állnánk: valahol horgászva, valahol egy távolban cikázó motorcsónakot figyelve, valahol a fel-

Lathatatlan birodalom5.indd 103 2016.09.16. 19:35

torlódott jégtáblák zajlását hallgatva. Minden kép egy más hangulatú mikrokozmoszba irányít, sokkal izgalmasabban teremtve meg a felfedezés lehetőségét, mint a konvencionális természetfilmek. Benning végletekig lelassult tempójú filmjeit akár avantgárd filmeknek álcázott dokumentumfilmeknek is tekinthetjük.

Ezt a gondolati ívet koronázzák meg azok az utóbbi néhány évben készült, sikeres etnográfiai dokumentumfilmek, melyek a Harvard Egyetemen működő Sensory Ethnography Lab műhelyéből kerültek ki. Talán a legérdekesebb ezek közül a Stephanie Spray és Pacho Velez által rendezett 2013-as *Manakamana*, mely a címszereplő nepáli szent hegyre vezető lanovkát mutatja be, mindössze tizenegy beállításban. A dokumentumfilmes „laboratórium" célkitűzése nagyon egyszerű: a filmnyelvet meg kell tisztítani minden fölösleges nyelvi és zenei sallangtól, hogy a leghatékonyabban tudjon az érzékeinkre hatni. Ennek eszköze a hosszú beállítás, az avantgárd filmekre jellemző nonnarrativitás és az izgalmas hangkulissza előtérbe helyezése. A SEL filmjei szédítő érzékiséggel katapultálják a nézőt a bemutatott valóságszelet részletgazdag szövetébe, legyen szó egy halászhajó miliőjéről (*Leviathan*), egy szemétfeldolgozó üzem géprendszereiről (*Single Stream*) vagy egy kínai nagyváros közparkjáról (*People's Park*). A *Manakamana* Benninget követő tízperces, egy-egy szimpla totálképre építő hosszú beállításaiban mi is a hegyre utazunk a zarándokokkal, turistákkal. A bármiféle interjút vagy narrációt nélkülöző minimalista dokumentumfilm Warhol radikális nihilizmusából nőtt ki, és Benning romantikus tájképfilmjeit továbbgondolva hasznosította az avantgárd radikaliz-

Lathatatlan birodalom5.indd 104 2016.09.16. 19:35

musát. Az elnyújtott idő lassanként a világ megismerésének észrevétlenül ható eszközévé vált.

Az amerikai avantgárd középgenerációjához tartozó Peter Hutton (1944-2016) teljesen egységes és egységességében egyedi életművet hozott létre. Filmjei a dokumentumfilm és a lírai montázsfilm határterületén helyezkednek el. Legtöbb filmje fekete-fehér állóképekből van összeszőve, és Hutton egy-egy képet gyakran fekete szünettel választ el a többitől, ezzel kiemelve a képek különálló, fotografikus jellegét. Filmjei teljesen némák, amivel Hutton talán a legegyszerűbb módon kanyarodik vissza a filmezés első pionírjainak eszköztárához.

Hasonlóan a Lumière-fivérek minden eseményt rögzíteni kívánó kíváncsi optikájához, ő is legtöbbször városfilmeket alkot (Budapestről, Łodźról, New Yorkról), vagy az utazásai során készített mozgófényképeit vágja össze. Filmjei a fotóművészek mindent megszépítő tekintetének nyomait viselik magukon, képein a tárgyilagosság prózaisága és a csendes montázsban rejlő líra keveredik össze. Montázsaiból teljesen hiányzik az ismétlés, amivel filmes szerkezetei a fotóalbumban való lapozgatásra emlékeztetnek. Minden képnek elég időt hagy ahhoz, hogy a néző megszemlélje. Képei mozdulatlanok és zártan komponáltak: nem érezzük, hogy egy narratíva darabjai lennének, inkább különálló egységeket alkotnak. Gyakran a portré és tájfényképészet jut eszünkbe róluk, illetve az a képalkotó hajlam, amely megelégszik a kamera elé kerülő témával.

A rendező a dolgokat rögzíti, és érezhetően nem akar rájuk erőltetni semmilyen mondandót vagy történetet, csak hagyja, hogy a dolgok önmaguk maradjanak. Montázstech-

Lathatatlan birodalom5.indd 105 2016.09.16. 19:35

nikája is inkább a különválasztás, semmint azt egybekapcsolás vagy rímeltetés elvét követi, vagyis a jelenségeket legtöbbször önmagukért filmezi, nem pedig egy rendszerbe illesztés kedvéért.

Peter Hutton: *At Sea*

Retina-szimfóniák: Stan Brakhage

A non narratív filmművészet egyik legnagyobb hatású, több mint 300 alkotást számláló életművét hagyta ránk Stan Brakhage, aki egész életében következetesen kutatta a filmforma és az érzékelés határait.

Brakhage filmjei visszaröpítenek minket egy olyan életkor tudatállapotába, amikor a látványnak nem volt jelentése, amikor a színeket és a formákat önmagukban érzékeltük anélkül, hogy a tudásunk automatikusan rendszerezte volna a benyomásokat. A csecsemő szemével látni és érzékelni a világot: ez Brakhage érzékelés-időgépeinek célja.

A kísérleti film mindig közel állt a zenei struktúrák és hatások adaptálásához, ezért a klasszikus dramaturgia okokozatiságát hiába keressük ezekben a művekben. A film megszületése után szinte azonnal a narrativitás gravitációs mezőjébe került, az emberi történetéhség kielégíthetetlenségének engedve az Irodalom és a Színház motorjával és hajtóművével szerelte fel a Látvány ellustult karosszériáját. A nézők az elmúlt száztíz évben egy olyan filmbefogadási stratégiát tanultak meg, amely értetlenül áll a filmlíra nonnarratív látomásai előtt. Az első mozilátogatók még ösz-

Lathatatlan birodalom5.indd 107 2016.09.16. 19:35

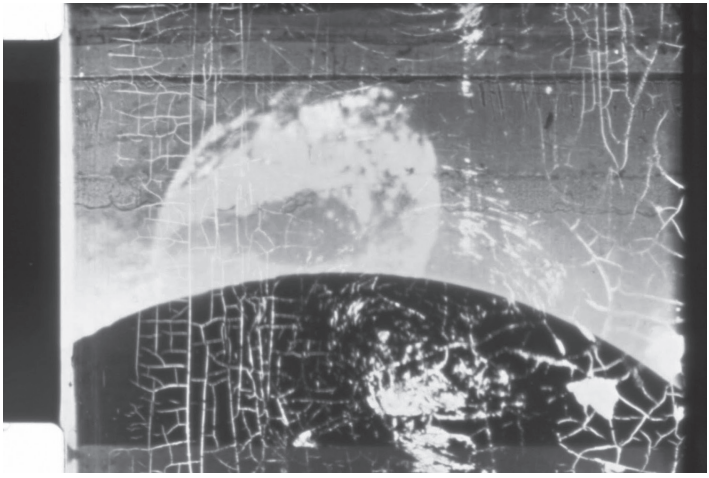
tönösen reagáltak a látványra, azóta hozzászoktak, és megtanultak kritikusan reflektálni rá. Ezzel a rácsodálkozás és a mozgókép önmagáért való élvezete veszett el, vagyis történetek mesélésének eszközévé lett. A kísérleti film bizonyos rétege ezt az elveszett örömöt próbálja visszacsempészni a vászonra, érzések és hangulatok olyan tisztaságú lüktetését, amelyre csak a zene képes. A filmköltészet problémája éppen ebben a lehetetlennek tűnő, ellentmondásos szerepvállalásban van.

Brakhage filmjei összességében a kép konkrétságának felszámolásával olyan „filmtextúrákat" szőnek fényből, színből és benyomások elkapott pillanataiból, amelyek a fogalmakon túli érzelmeinkről mesélnek. A zene hatásával rokon ez a megragadhatatlanság. Brakhage filmjeiben a zeneiséget nem a szabályos vágásütemekben kell keresni, képfolyamai színes vegyületek és karcos foltok közvetlenül a nyersanyagra exponált pulzálásából, lüktetéséből és vibrálásából bontakoznak ki. A ritmus éppen ezeknek a textúráknak a változásában, sebességében, legtöbbször képkockánkénti pergésében érezhető. Látható zeneműveiben, absztrakt szonátáiban soha nem használja a hangmontázs jelentésalkotó rétegét, filmjeit a csend szokatlan burkában kell szemlélnünk. Brakhage művei ezért inkább hasonlítanak szemmel hallgatható szimfóniákra, mint szemünk által megszokott mozgóképekre.

Stan Brakhage kezdetben drámaírónak, illetve költőnek készült, az egészen korai munkáiban felbukkanó szereplők is egy diákszíntársulat tagjaiból verbuválódtak. Első filmjét,

Lathatatlan birodalom5.indd 108 2016.09.16. 19:35

az *Interim*et húszévesen készítette: ez a munkája még fényévekre van a későbbi absztrakt vízióktól. Az *Interim* (1953) a német expresszionista némafilm és Cocteau látomásos szürrealizmának hatását hordozza: egy fiú és egy lány találkozását dolgozza fel egy álomszerűre fotografált ipari-külvárosi környezetben. Brakhage a film jószerivel végig totálképekben megkomponált beállításait állványról, a némafilmek statikus (ám gyakran expresszív) kompozícióival készítette.



Stan Brakhage: *Dog Star Man*

Korai filmes kísérletei tulajdonképpen egészen az ötvenes évek végéig tartottak, amikor végleg rátalált a rá jellemző formára: ám az addig vezető út sem érdektelen. Az 1954-ben forgatott *Desistfilm*-mel (1954) már egy határozott lépéssel eltávolodott a korai szárnypróbálgatásoktól, és egy rendkívül expresszív filmet alkotott egy fiatal baráti társaság házibulijáról. Az összejövetel sodró hangulatát szinte

Lathatatlan birodalom5.indd 109 2016.09.16. 19:35

egy ringlispíl erejével mozgatott, folyton lebegő-billegő kamera képével próbálta visszaadni: ez volt Brakhage első filmje, amellyel a klasszikus ábrázolásmód szabályaitól megpróbált teljesen ösztönösen távolodni.

Tulajdonképpen az egész brakhage-i életmű lerajzolható egy egyszerű görbével: pályáján előrehaladva minden filmmel, minden korszakkal egyre jobban távolodott a fotografikus kép konkrétságától. Egyik paradigmaváltó dokumentumfilmje az 1955-ös *The Wonder Ring* volt, melyet az idős pályatárs, Joseph Cornell felkérésére készített. A manhattani Harmadik sugárúti magasvasutat a gyors fejlődés és az ezzel járó decentralizáció révén az ötvenes évek közepén lebontásra ítélték – a Tizenegyedik sugárúti magasvasút például tovább húzta, ma már ott található New York legizgalmasabb közparkja, a High Line. Cornell arra kérte az ifjú filmest, hogy örökítse meg még utoljára, a ledózerolás előtt a magasvasútat: Brakhage egy gyönyörű, rendkívül lírai rövid dokumentumfilmet alkotott. A *The Wonder Ring* különlegessége az, hogy Brakhage nem egyszerűen felvette, mondjuk, klasszikus totálképekkel a vasutat, a kocsikat és a síneket, hanem az ablaküvegen keresztül, a tükröződésekre fókuszálva egy impresszionisztikus montázst csinált az elsuhanó New York-i tájról. Tárgyának megörökítése helyett saját impressziói-ra, ösztönös megérzésére hallgatva inkább egy érzést, egy hangulatot „örökített meg", amivel a lírai (vagy személyes) dokumentumfilm egyik alapkövetét rakta le. Ezek a filmek – ahogy Brakhage legfontosabb alkotásai – nem az adott téma dokumentálására koncentrálnak, hanem a téma által kiváltott érzelmi rezdülésekre, impressziókra, atmoszféra-

Lathatatlan birodalom5.indd 110 2016.09.16. 19:35

ra, a filmforma sodrására – éppúgy, ahogy a Monet vagy Van Gogh képei is inkább ábrázolnak egy belső tájat, mint a szemünk elé tárulkozó világot.

Brakhage korai lírai dokumentumfilmjeiben még a személyes környezet töredékeiből építi fel néma montázsait. A *Cat's Cradle* (1959) egy ágyon heverő macska szuperközelijeiből, a terítő fodrain szétolvadó napfény, ablaküveg és Brakhage cigarettázó önarcképéből összevágott, kiszámíthatatlan gyorsasággal villódzó montázsból bontakozik ki. Ebben a korai periódusában gyakran megjelenik filmjeiben a felesége is, a filmlíra látomásos jellegét még erősen egyensúlyozza a személyesség. Ez a szinte zavarba ejtő intimitás legmarkánsabban a *Window Water Baby Moving* (1962) című filmes naplóversében jelenik meg, amelyben első gyermekének születését dokumentálta. Az életmű legszemélyesebb filmje ez: felesége hasáról és szeméről készített képeket szövi össze a szülés naturalista közelijeivel, ahol a bőr és hús kitárulkozásából döbbenetes erejű képsor születik.

Ezekben a korai filmjeiben Brakhage a látomások megfoghatatlanságát a közelikből összevágott, kiszámíthatatlanul előre-hátra ugráló gyorsmontázsból építi fel. A *Sirius Remembered* (1959) túlexponált, alig kivehető faágak összemosódásából rajzol ki egy olyan absztrakt lüktetést, mely későbbi, festett pixillációit előlegezi meg.

Az egyik legjelentősebb Brakhage-film, az életmű formai sajátosságait esszenciálisan ötvöző *Dog Star Man* (1961-64) négyrészes, varázslatos látomástablója. Az egymásra úsztatott képek vibráló láncolata az érzékelés határát

Lathatatlan birodalom5.indd 111 2016.09.16. 19:35

súroló gyorsasággal peregnek. A *Prelude* (1962) tízperces bevezető részében már megjelenik Brakhage filmvegyületeinek visszatérő motívuma, a nyersanyagra festett roncsolódások lüktetése. A film a felgyorsulás és lelassulás ritmusai között ingadozik, homályos színek, égbolt, női test és napkorong egybeolvadásával, illetve fénypontok és felsejlő részletek kockánkénti pörgetésével éri el azt a hatást, mintha a világot egy elalvó újszülött félig nyitott szemén keresztül csodálnánk. A *Dog Star Man* percepciós képlete már azonos a klasszikus Brakhage-filmekével: a lelassuló, hullámzó homogén színfelületeket (mintha hunyorítva néznénk egy homályos szobát) a roncsolt színek gyors vibrálása váltja fel. A szemünk tehetetlensége hozza létre a mozgás érzetét – mint a klasszikus animációs filmek esetében –, de itt nem egy folyamatos mozgásszekvencia bontakozik ki, hanem egymásra feleselő, egynemű és foltos színfragmentumok folyamata. Brakhage filmjei a folyóvíz jellegzetességével bírnak: ha egy patak felületét figyeljük, soha nem látjuk kétszer ugyanazt a fényfoltot a vízen, annak folyamatos változása miatt. Brakhage filmvíztükrén néha megjelennek egy-egy pillanatra a felismerhető képek uszadékai (egy női szem, egy hegy vagy madarak) de csak éppen annyi időre, hogy retinánk emlékezetébe égjenek, és gyors emlékük összeolvadjon az utánuk áramló színek és benyomások folyadékával.

A *Dog Star Man* volt Brakhage pályáján a következő lépcsőfok, melyet a totális absztrakció felé tett, végleg eltávolodva a környező világ dokumentálásától. Habár itt még jelen vannak az úgy-ahogy felismerhető részletek, a főtéma már nem a személyes környezet köré, hanem egy univerzá-

Lathatatlan birodalom5.indd 112 2016.09.16. 19:35

lisként, egyetemesként megjelenő Ember és Természet örök harcára épül. Ezzel Brakhage a lírai filmet a naplóformából a mítoszformába emelte: ezért nevezte ezt a filmjét P. Adams Sitney *mitopoétikus*nak.

Jackson Pollock (1912-1956) fröcskölt festményeinek hatását viselik magukon Brakhage színpixillációi, mint a *Delicacies of Molten Horror Synapse* (1990) vagy a *The Dante Quartett* (1987). Ezek a filmek ugyanazzal a véletlenszerű ösztönösséggel készültek, mint Pollock képei, és hasonló a befogadásuk is. Csak amíg egy statikus festmény esetében a szemünk önállóan kalandozik a nagy kiterjedésű képek folttengerében, addig Brakhage filmjei az idővel és a változással ragadják el a tekintetünket. A tekintet fókuszálásának lehetetlensége miatt (mert nincs kiemelt motívum) minden újranézéssel máshová pillantunk, amivel a periferikus látómező is változik. Vagyis egy Brakhage-film végtelen másikat is magában rejt.

A *Commingled Containers* (1997) a filmtörténet egyik legszebb mozgóképe. Brakhage második infarktusa után a kórházban, félálomban fekve elfolyó víztükröződéseket látott egy fekete űr homályából fölsejleni. Ezzel a filmmel – utólag visszagondolva – a halál élményét fogalmazta meg a maga módján, lassan áramló kék és fekete párák lecsapódásának lüktetésével. Brakhage szó szerint az életét áldozta a nonnarratív filmkészítésnek: halálát azoknak a vegyszereknek a hatására kialakult rák okozta, amelyekkel dolgozva fél évszázadon át kereste a tiszta filmköltészetet.

Lathatatlan birodalom5.indd 113 2016.09.16. 19:35

Varázslat hétköznapokra –
Bruce Baillie filmjei

Az amerikai avantgárd filmművészet egyik legmarkánsabb újításai közé tartozik, hogy több alkotó a filmformát a költészet mágikus lencséjén keresztül torzítva egészen újszerű megvilágításba helyezte. A lírai film hatvanas évekbeli irányzata a mindent értelmezni akaró, a nyelv logikájához kötött gondolkodáson akart túllépni: a filmművészetet visszavezette a gyökereihez, a világ jelenségeinek megmutatásában rejlő egyszerűséghez és a látvánnyá formálás mágiájának csodás semmitmondásához. Minden film, még a leghagyományosabb dramaturgiájú alkotás is legmélyebben azokkal az eszközökkel hat ránk leginkább, amelyeket a nyelvvel csak után lehet körbeírni, teljesen megragadni sehogy sem: a szavak csak árnyékai a képsoroknak. Az élmény esszenciája mindig benne ragad a filmben, a látott pillanatban; noha ezek a momentumok legtöbbször egy történet tartószerkezeteire vannak felfűzve, a film cselekménye mindig csak sorvezetője lesz a forma szülte érzéseknek. A film borzongató konkrétsága, a hang és kép montázsából születő elemi érzetek a tudatos értelmezésen messze túllépve születnek: a film poétikája a színek, tekintetek, árnyékok, mozdulatok, hangok és zenei foszlányok összesűrűsödő gócpontjaiban

Lathatatlan birodalom5.indd 114 2016.09.16. 19:35

Bruce Baillie: *All my Life*

születik, melyet a legtudatosabb rendező se tervezhet meg előre, és a legtudatosabb néző sem ragadhat meg a nyelv merev fogalmaival. A lírai film első és legnagyobb művelői ezt az egyszerűséget keresték a filmben, amely felvállaltan egydimenziós, minden erőltetett többletjelentéstől mentes. A lírai filmek banális témákat dolgoznak fel, kijelentve: a film szólhat egy kerítés által felidézett hangulatról, szólhat az esőről, egy macskáról, egy vonatról, az elillanó színekről anélkül, hogy azt állítaná, hogy több önmagánál. A film éppúgy lehet egy tárgy, mely az időt sajátosan láthatóvá teszi, vagy egy fotó, és éppúgy szólhat hétköznapi, történetet és drámát nélkülöző dolgokról, mint a költészet. Nem véletlen, hogy Brakhage a vágást komponálásnak nevezte: az apró darabokból összeállított lírai film közelebb áll egy zenei darabhoz, mint egy történetet elejétől a végéig elmesélő filmhez.

Bruce Baillie (1931-) rövidfilmjei a versolvasás lekerekített élményével hatnak. A lírai film irányzata sajátos módon leginkább a kaliforniai filmesek körében terjedt el, ám mind

Lathatatlan birodalom5.indd 115 2016.09.16. 19:35

Stan Brakhage, mind Pat O'Neill, vagy a svéd rendezőnő, Gunvor Nelson (1931-) más-más technikákat és formai eszközöket használt. Baillie keleti filozófiákhoz való vonzódása hatással volt filmjeinek letisztult egyszerűségére, zavarba ejtő minimalizmusára; gyakori dokumentarista stílusjegyei pedig a helyi filmhíradós tevékenységéhez vezethetők vissza. A hatvanas években Baillie alapítója volt a San Francisco-i Canyon Cinema nevű avantgárd filmeket forgalmazó egyesületnek, illetve ezen a néven rendszeresen szervezett vetítéseket. Az évek során a Canyon Cinema az egyik legnagyobb kísérleti filmes archívummá és forgalmazóvá nőtte ki magát. A Berkeley-ben szervezett vetítések előtt Baillie csapatával forgatott rövid, filmhíradós szkeccseket tűzött műsorra. Ezekben a szusszanásnyi filmcseppekben a helyi közéleti témáktól a politikai tüntetésekig mindent feldolgoztak. Ide készült Baillie egyik első rövidfilmje, a háromperces *Mr. Hayashi* is. Ez az 1961-ben forgatott, simára csiszolt kavicsra emlékeztető kis műremek néhány röpke percbe sűríti egy idős japán kertész mindennapjait. A film egy apróhirdetés feliratával kezdődik, amely Mr. Hayashi órabérét, elérhetőségét mutatja: Baillie filmje tulajdonképpen reklámfilmként funkcionált abban az évben, amikor a Canyon Cinema Newsrealjében vetítették. A letisztult, fekete-fehér képsorokon a kertészt látjuk, ahogy odafigyelő lassúsággal végzi munkáját. A felkelő nap fénye már épphogy áttöri a reggeli ködfátyolt; Mr. Hayashi minden mozdulatán érezni a természet iránti mély tiszteletét, tekintetén pedig azt a hosszú és feltehetőleg kacskaringós utat, amin Amerikába jutott. A háromperces filmvers végén halljuk Mr. Hayashi esetlen bemutatkozását, akcentusos kiejtésé-

Lathatatlan birodalom5.indd 116 2016.09.16. 19:35

ben érződik, hogy csak néhány éve tartózkodik az Államokban. Baillie pontos ritmusban szerkeszti meg néhány szavas haikuját: a kert totálja, a munkálkodó kezek közelijei és a film végén a japán kertész arcának kitartott képe olyan finoman hangolva követik egymást, hogy Mr. Hayashi portréjáról sok minden eszünkbe juthat. Baillie empátiája a film minden kockáján átsugárzik: a japán kertész montázsverse a nyugati világ által misztifikált és sztereotipizált keleti kultúra emigrációba kényszerült tagjainak elszigeteltségéről, magányáról szól, alig néhány kép és hang felvillantásával.

A dokumentarista vonalhoz tartozik a *Here I Am* (1962) című rövidfilmje is: ebben a fekete-fehér remekműben Baillie egy értelmileg sérült gyerekekkel foglalkozó óvodát mutat be. Baillie a lírai dokumentumfilm akkor még viszonylag ritka, mára már elterjedt technikáját alkalmazza: az intézmény portréjából kihagyja az interjúkat, pusztán apró gesztusok, gyermekarcok és mozdulatok megfigyelésére hagyatkozik. A klasszikus dokumentumfilmek egyik legfontosabb építőeleme, az interjú (vagy narráció) tűnik el: a megismerés nem a nyelven, hanem a képeken keresztül történik. Ez a gesztus persze csak részben köthető a kísérleti filmekhez: másik, jóval népszerűbb alkalmazása a hatvanas-hetvenes években virágzó amerikai *direct cinemá*ra volt jellemző. A *direct cinema* legfontosabb darabjai közül D. A. Pennebaker (1925-) *Don't Look Back* (1967) és Frederick Wiseman (1930-) *High School* (1968) című munkáit érdemes kiemelni, ezek közül is az utóbbi az, ami Baillie rövidfilmjéhez jól kapcsolódik: Wiseman rá jellemző módon egy jellegzetes intézményt, jelen esetben egy iskolát mutat be, bárminemű kommentár vagy interjú nélkül. Wiseman célja

Lathatatlan birodalom5.indd 117 2016.09.16. 19:35

az volt, hogy a felkeresett intézményben akár heteket eltöltve egy közömbös megfigyelő tekintetén keresztül adjon látleletet a társadalomról; dokumentumfilmjei soha nem lépték át a formanyelvi radikalizmus homályos határát. Baillie hasonló intézményfeltáró odaadással nyúlt a témájához, viszont nála a forma esetlegessége és töredezettsége dominál. Ám a *Here I Am* furcsa aszinkronitását, vágásainak és kompozícióinak zaklatottságát hiba lenne egyszerűen avantgárd művészkedésnek bélyegezni. Baillie formanyelvi játékossága, a lírai film impresszionista gesztusai a sérült gyerekek belső világát hivatottak visszaadni: a személyes forma így a dokumentarizmus társadalmi szerepvállalásán átszűrve túllép az „öncélúságon", eszköz lesz, melyen keresztül jobban megérthetjük egy adott csoport – jelen esetben a mentálisan sérült gyerekek – világát. Baillie lírai filmjében az objektív megmutatás átalakul, úgy is mondhatjuk, hogy feloldódik a feltárt témában: a filmforma segítségével késztet mély azonosulásra. Baillie filmje az ékes bizonyíték arra, hogy az avantgárd filmek radikális formanyelve milyen termékenyen hathat a dokumentumfilmekre: az utóbbi időben a leghangosabban ünnepelt etnográfiai dokumentumfilmek is ezt az ösvényt követik – Véréna Paravel (1971-) és Lucian Castaing-Taylor *Leviathan* (2012) című munkája az egyik legszebb példa erre a tendenciára.

Másik hasonlóan egyszerű, végletekig minimalista filmje az *All my Life* (1966). Ez a műve is röviden összegezhető anélkül, hogy tényleges értékei megfogalmazhatóak lennének: egyetlen háromperces beállításban pásztázik kamerájával egy délutáni napsütésben úszó, vidéki kerítésen, miközben Ella Fitzgerard azonos című dzsesszdalát halljuk karcos

Lathatatlan birodalom5.indd 118 2016.09.16. 19:35

recsegéssel. A konceptuális művészetek jelentést halmozó minimalizmusával ellentétben Baillie filmje nem akar több lenni, mint ami: kellemes mozgóképes csemege, életszeretettel megtöltött rövidfilm. Az *All my Life* a délutáni fények elillanó hangulatáról szól, csak a természetben meglelhető nyugalomról. Baillie filmje olyan, mintha egy panorámafotó, egy tájkép részletein legeltetnénk tekintetünket: a kerítés kócos deszkafogai hullámzásának ritmusa akár a Fitzgerard-darab hangjegyei is lehetnének.

Bruce Baillie leghíresebb filmje az 1966-os *Castro Street*. Ez a tízperces, impresszionista lebegéssel hullámzó műremek egy San Franciscó-i utcán áthaladó tehervonat kék, szürke és fekete képeiből áll. Az eső által mélyebb színűre festett fémsilók és vonatkerekek folyamatos tempóban hömpölyögnek a képen, balról jobbra, akár egy kékre festett lávafolyam. A rendező különböző prizmákon és üvegfelületek tükröződésében filmezi a mozgó vasút motívumait, közelképek egymásra fényképezésével varázsol áttetsző derengést. Filmje jól illeszkedik a brakhage-i lírai absztrakt filmezés hagyományába, ám Baillie képfolyamában rendszeresen felszínre úsznak a jól ismert tárgyak elsuhanó képei: egy-egy vonatkerék, egy masiniszta figyelő sziluettje, egy-egy utcatábla vagy teherkocsik oldalára festett sorozatszám. A hangok eleinte követik a vonat elhaladásának ritmusát, ám a zakatolást és a kerekek mormogását lassanként megtörik a (talán) autókból kiszűrődő zenei foszlányok. A gépek és az ipari táj elemei Baillie kamerája előtt olyan szépséggel jelennek meg, mintha nem ember alkotta szerkezetekről lenne szó, mintha minden motívum egy természetes közeg része lenne. A *Castro Street* a ruttmani, vertovi városfilmek merev

Lathatatlan birodalom5.indd 119 2016.09.16. 19:35

absztrakcióját a természetből ellesett lírai folyékonysággal értelmezi újra: a szigorú montázspattogást az áttetszőség finomságával helyettesíti. Baillie számára a város nem az emberi társadalom színtere, nem a szociológus szemével tekint a környezetére. Inkább az impressziók érdeklik, a formákban megragadható hangulat, a részletekbe zárt világ. A vonatot és az utcát az erotikus fotók mikroérzékenységével ragadja meg. A vagonok mozgása összemosódik azzal a mozgással, amely a falakon való pásztázással keletkezik: az összemosódó képek a várost egynemű, mozgó felületté alakítják.

Bruce Baillie alkotásai a megmutatás ősfilmes örömével kalauzolnak minket jól ismert tájakra, ahol a hétköznapi jelenségek izgalmasabbnak, elevenebbnek mutatkoznak. Egyszerűen szerkesztett filmjeiben a dolgokból sugárzó szépséget ragadja meg, bebizonyítva, hogy a filmművészet a legapróbb rezdülésekből és a legmegszokottabb környezetből is képes elővarázsolni a megfoghatatlant.

Bruce Baillie: *Castro Street*

Lathatatlan birodalom5.indd 120 2016.09.16. 19:35

A celluloid feszültsége – Peter Tscherkassky filmjei

Az osztrák kísérleti film az európai avantgárd mozgalmak kitartó védőbástyájának számít a második világháború utáni filmművészetben: Kurt Kren, Peter Kubelka, Martin Arnold, Valie Export, Johann Lurf alkotásai kiemelkedően fontos helyet érdemelnek a strukturalista és *found footage* filmtörténet szerény panteonjában. Ám az elmúlt tizenöt év legizgalmasabb mozgóképes különlegességei Peter Tscherkassky celluloid-laboratóriumából kerültek ki.

A *found footage* (más néven *recycled cinema*) filmek az experimentális mozgóképek viszonylag könnyen körbehatárolható irányzatába tartoznak. Olyan alkotásokat sorolhatunk ebbe a csoportba, amelyeket kész filmek részleteiből vágtak újra, vagyis a *talált nyersanyag* saját szabályok szerinti újramontírozása válik a *found footage* filmek elsődleges alkotói stratégiájává. A montázs az újrafeldolgozás, az át- vagy továbbértelmezés és a dekonstrukció eszköze lesz, így az ironikus paródiától a nosztalgián át a nyersanyag analíziséig tágíthatják témájukat ezek a filmek.

Peter Tscherkassky egész eddigi életművét a klaszszikus filmművészet előtti tisztelgésnek szentelte. Filmjeit a hőskori trükkfelvételek barkácsolását idéző kézműves

Lathatatlan birodalom5.indd 121 2016.09.16. 19:35

technikákkal teljes egészében a sötétkamrában állítja össze, a filmgyártásból lassacskán kikopó celluloidot téve meg alkotásai első számú témájának és főszereplőjének. Tscherkassky a hetvenes évek végén kezdett filmezni, eleinte az olcsó és közkedvelt szuper 8-as formátumban készített expresszionista-szürrealista ihletésű munkákat. A nyolcvanas évek derekán fedezte fel magának azt a technikát, amelyet a mai napig használ az alkotásaihoz. Tscherkassky a következőképpen magyarázza a munkamódszerét: „*Az én technikai felszerelésem annyira primitív, hogy igazából nem is nevezhető annak. Bevilágított filmanyagot helyezek megvilágítatlanra, majd a talált anyag megvilágításhoz különböző fényforrásokat használok, 1:1-es másoláshoz például egy ősrégi cseh nagyítógépet, egy Opemus 3-at, amit még tizennégy éves koromban a szüleimtől kaptam. Ennek a fénysugarába helyezem a szendvicsszerűen összefűzött filmtekercseket, melyek aztán pár másodperc alatt átmásolódnak.*" Tscherkassky módszere tehát roppant egyszerűsége ellenére borzalmasan időigényes: a filmjeit kockáról kockára másolja a sötétkamra magányában, az animációs filmesek szerzetesi türelmével alkotja meg látványos filmjeit. „*A felszerelésem egyszerűsége mélyen beleíródik filmjeimbe, és gyakorlatilag pont ez a lényeg. Maszatos, karcos, a megvilágítás szabálytalan, egyszóval látványosan manuálisan készült, úgy, ahogy erre egyetlen számítógép sem lenne képes.*" – vallja a filmes. Tscherkassky olyan intim közelségbe kerül a feldolgozott és újrafelhasznált nyersanyaghoz, ahogyan csak a celluloidot fizikailag megmunkáló filmesek képesek: ám nála a roncsolás nem az eredeti filmszalag lebontását jelenti, hanem a sötétkamrában való másolást – ilyen értelemben Tscherkassky a kódexmásolókhoz hasonlítható.

Lathatatlan birodalom5.indd 122 2016.09.16. 19:35

A képkockákat a saját beavatkozásai révén duplázza meg, amivel egyszeri és megismételhetetlen effektusokat varázsol a szűz filmanyagra, ez éppen az anyagszerűség miatt különleges: „*Az analóg filmanyagnak valójában semmi köze a digitálishoz, leszámítva azt, hogy mindkettőnél mozgókép a végeredmény. Munkám során elkerülhetetlen, hogy a filmtekercseket kézbe vegyem, egyenként megvizsgáljam és összevessem. Ezáltal különleges viszonyba kerülök az anyaggal, ami egy monitoron dolgozva soha nem alakulna ki.*"

Tscherkassky legelső, sötétkamra-technikával alkotott filmje az 1985-ös *Manufaktur* volt*:* egy német autóreklám felvételeivel zongorázott végig a technika lehetőségein. Ez a filmje inkább szellemes előtanulmánynak tekinthető, a későbbi munkáinak motívumgazdagsága és komplex dramaturgiája még nem jelenik meg, inkább egy katalógust kapunk a vizuális effektusokból – de a választott televíziós forrásanyag a huszonöt évvel későbbi *Coming Attracions* (2010) című munkáját előlegezi meg.

A leghangosabban ünnepelt filmjei alapanyagát egy hollywoodi horrorfilmből (*The Entity /1982/*), illetve egy spagettiwesternből (*A Jó, a Rossz és a Csúf /1966/*) kölcsönözte. Tscherkassky a *found footage* klasszikusaitól eltérően nem egyszerűen nosztalgiázik, vagy ironizál a feldolgozásra kiválasztott filmeken, hanem eredeti tartalmukból és hatásukból kiindulva továbbértelmezi őket. Filmjeiben a celluloid anyagának expresszív lüktetése és a felhasznált jelenetek tartalma szerves egészet alkotnak. A két nyersanyag (a felhasznált zsánerfilm és az azt hordozó celluloid) olyan sajátságos kölcsönhatásba lépnek, aminek feszültsége túllép a nosztalgikus idézetek keretein. Tscherkassky két fő alko-

Lathatatlan birodalom5.indd 123 2016.09.16. 19:35

tása – az *Outer Space* és *a Instructions for a Light and Sound Machine* – a horrorfilm sokkeffektjét és a western akciószekvenciáját a film felületére tükrözi, olyan műfaji kísérleteket hozva ezzel létre, melyek a *found footage* filmek önreflektív gesztusát megtartva zsigeri hatást gyakorolnak a nézőre.

Peter Tscherkassky: *Outer Space*

Ezek a celluloidmontázsok olyan attrakciós képkavalkádban gyűrűznek, villognak, és omlanak egymásra, hogy gyakran azt az illúziót keltik, mintha a nyughatatlan képkockák átszakítanák a vásznat. Tscherkassky vágóasztala mechanikus darálóként trancsírozza fel a képsorokat, amelyek egy önkényes montázsgyomor emésztőrendszerébe kerülnek: fekete-fehér filmjeiben a celluloid anyagának lebomlását, átalakulását, a fény és sötétség örvénylését tanulmányozhatjuk. Az időnként felbukkanó perforációs kockákat, a filmszalag széleit és csavarodásait szinte a szemünkkel tapinthatjuk, eközben recsegő, sziszegő, karistoló hangok illusztrálják a fényekkel és villanásokkal újraszőtt anyag átalakulását. Ám ezek a nyersanyag anatómiáját feltáró, játékosan szuggesztív szekvenciák soha nem fulladnak öncé-

Lathatatlan birodalom5.indd 124 2016.09.16. 19:35

lúságba: a képek lebomlása és a képek tartalma folyamatos kölcsönhatásban vannak.

Az *Outer Space* egy nyolcvanas évekbeli természetfölötti horror, a *The Entity* egyik jelenét dolgozza újra saját dramaturgiája szerint. A hősnő belép az ismeretlen erő által uralt családi házba, feszülten körbejárja a szobákat. A lassanként felerősödő *suspense* csúcspontján ez a láthatatlan erő sokkoló hirtelenséggel tör elő a ház falaiban, tárgyaiban megtestesülve. Tscherkassky tízperces filmjében az eredeti horror természetfölötti, misztikus erejét a celluloidra, a filmes apparátus alapanyagára írja át úgy, hogy megtartja az eredeti műfaj hatásmechanizmusait. A klasszikus horrorok sokkeffektje itt nem a hirtelen előugró szörny vagy a kifröccsenő vér képében jelenik meg, hanem a filmnyersanyag szétbomlásában. Vagyis a horror a filmtest szétrobbanásában manifesztálódik.

Tscherkassky filmje első felében a tétován tapogatózó, rettegő hősnő körül a filmmatéria ugráló fekete foltokban vibrál: Tscherkassky a thriller suspense hatását nyugtalanító intenzitású felületi károsodásokkal és kitakarásokkal fokozza, mintha üvegszilánkok tükröződésében néznénk a vásznat. (Hasonló effektusokat a szintén osztrák pályatárs Siegfried A. Fruhauf használ filmjeiben.) Az egymásra exponált és másolt kockák hullámzó-vibráló, többszörösen osztott képmező rétegeibe szerveződnek: a feszültség és a sokkhatások növekedésével a tetőponton a filmszalag mintha el akarna szakadni, mintha a hősnő attól rettegne, hogy a (csak filmen létező) világa az összeomlással fenyeget. A fokozásra épülő dramaturgiájú *Outer Space* tetőpontján eltűnik az eredeti film szereplője, már csak a celluloid perforációinak

Lathatatlan birodalom5.indd 125 2016.09.16. 19:35

villogása uralja a képet. A film végén, egyfajta nyugvópontként, újra megjelenik a ház belső tere és a főszereplő, látványosan megkettőzött képen: az utolsó képsoron a lány önmagával szemben áll a sötétségben. Tscherkassky a felhasznált film műfaját kifordítva, a természetfölöttit önreflektív módon a nyersanyagnak felelteti meg. A félelem forrása így itt a szereplő fiktív világát és terét leromboló vetítési hiba lesz, a cím pedig a néző valóságára és a film nyersanyagának *külső terére* utal.

Peter Tscherkassky: *Instructions for a Light and Sound Machine*

Az *Instructions for a Light and Sound Machine* (2005) is ezt a film-nyersanyag-valóság tematikát variálja tovább Sergio Leone klasszikusát a *Jó, a Rossz és a Csúfot* felhasználva. A filmet keretező távcsöves figura figyeli a hőst, ahogy az utcán sétál, és szembenéz az ellenségeivel. Hasonló anyagroncsoló és újraexponáló technikákkal Tscherkassky itt a néző, a filmkészítő és a fiktív karakterek viszonyát vizsgálja, ahogy a – művész megfogalmazásával – a hős „ráébred saját esendőségére és saját létére, hogy nem több mint egy filmszalagon ugráló árnyék." A film legemlékezetesebb pillanatai azok, amikor a pisztolylövések helyén stroboszkópikus

Lathatatlan birodalom5.indd 126 2016.09.16. 19:35

villogással esik fénydarabokra, feketére és fehérre a kép – ez a rendkívül erős vizuális effektus korai formájában Peter Kubelka *Arnulf Rainer* (1960) című munkájában és az amerikai Paul Sharits strukturalista filmjeiben jelent meg. Tscherkassky nem tesz mást, mint az akciófilm keretébe illeszti ezt az egyébként rendkívül elidegenítő, a látószerveket rendesen megdolgozó hatást: a western párbaja pulzáló képpörvénnyé változik, az akció megszűnik tartalomnak lenni, puszta formává változik. Ezzel Tscherkassky az akciófilmek felfokozott formai tűzijátékait parodizálja, a kortárs látványmozi attrakciós taktikáját ülteti át a tiszta film területére. Az avantgárd film Michael Bay (1965-) stratégiáját alkalmazza.

Tscherkassky ezt a filmszereplőkre tükrözött egzisztencialista tematikát, a nyersanyagra égetett fiktív életek elmúlását és újjászületését vizsgálja legtöbb rövidfilmjében, mint a *Dream work*-ben (2001) is, ahol az aludni térő nő megálmodja saját nyersanyagvilágát és archivált létét. Az expresszionista montázsattrakciók, filmszalagdaráló áttűnésviharok látványos tobzódása mögött egy melankolikus, már-már gyermekien naiv gondolatvilág bontakozik ki: a filmkarakterek (látszólag) örökké derengő szellemei a celluloid lassan elbomló és eltűnő anyagára vannak utalva. Ez pedig még inkább aktuális téma egy olyan korban, ahol a digitális technika uralja a gyártás egész területét, és a rohamosan fejlődő képfelbontás kiirtja a klasszikus technikák és nyersanyagok szellemét a filmművészetből.

Tscherkassky kézműves módszere, a celluloidszalagot szinte fétistárgyként kezelő sötétkamra-technika éppen akkor kezdett el kibontakozni a pályáján, amikor a video-

Lathatatlan birodalom5.indd 127 2016.09.16. 19:35

technika révén egy anyagtalan képvilág kezdett elterjedni a művészek között: a számítógép alapú digitális technika mára mindennapos, egy óvodás számára is ismerős technológia lett; a kísérleti film szegénysorán meg elengedhetetlen, olcsó munkaeszköz. Tscherkassky ragaszkodása a kézzelfogható nyersanyagokhoz és a celluloidról vetített képhez egy igazi avangárd ellenállóvá teszi. A 2010-es *Coming Attraction*-nel az osztrák filmes a csúcsra ért, egy rendkívül komplex filmélményt alkotott. A több mint húszperces film a *Manufaktur*-hoz hasonlóan reklámfilmek nyersanyagait használja, ám itt fel nem használt, elrontott felvételek is felbukkannak: manökenek mosolyognak a kamerába, egymás után ismételt mozdulatok kerülnek egymásra, a Tscherkasskyra jellemző absztrakt celluloidmasszát eredményezve. A filmet rövid szöveges inzertek tagolják, amelyek egyrészt a klasszikus avantgárd film történetének fejezeteire, illetve Tom Gunning híres filmelméleti írására utalnak. Gunning az *Attrakciók mozija* című tanulmányában a korai filmek nonnarratív, pusztán a nézőre frontálisan, zsigerileg ható attrakcióját az avantgárd film bizonyos tendenciáival köti össze. Tscherkassky dupla csavarja abban rejlik, hogy a képletbe behoz egy harmadik elemet, a reklámfilmet: szerinte a korai ősfilmek látványosságát manapság a botegyszerű, gyakran történet nélküli reklámok attrakciós stratégiája követi. A *Coming Attraction*-nel Tscherkassky egy olyan filmet alkotott, mely azon túl, hogy komoly szépséget rejtő formaattrakciót vonultat fel, egy filmelméleti lábjegyzetként is tökéletesen megáll a lábán.

Lathatatlan birodalom5.indd 128 2016.09.16. 19:35

Alvajárók bábszínháza –
Vlagyimir Kobrin

Vlagyimir Kobrin (1942-1999) az ezredfordulót megelőző avantgárd filmművészet egyik méltatlanul alig ismert alakja, aki egyedülálló módon keverte össze a kelet-európai animáció, a klasszikus szürrealizmus és a korai némafilmek attrakciós látványosságát a tudományos oktatófilmek műfajával.

Szállodai folyosókon alig észrevehető szellemalakok cikáznak eleven véráramlatként. A liftben pedánsan megágyazott hálóhely várja szakállas gazdáját, aki egy hokimaszkos figurával sakkozik. Néha meglepetten ránk pillantanak, az alvajárók csodálkozását olvashatjuk ki tekintetükből. A szomszédos váróteremben egy lepedőbe bugyolált alak görcsös automataként kúszik el, hogy egy tömlőből levegővel fújja fel magát. Éjszakai konyha plafonjáról lógó lámpa hirtelen életre kel, idegesen pörögni kezd. Próbababu fejek napszemüvegben, szekrényben lakó gépszellemek reflektorfényben mutatkoznak. Egy kisgyerek lázálmát látjuk, vagy gondolataink működésének félelmetes illusztrációját? Netán egy reneszánsz csodakamra áltudományos rémségeire leskelődünk, ahol a poros tárgyak csontig hatoló bizarrságától meghökkenve pislogunk?

Lathatatlan birodalom5.indd 129 2016.09.16. 19:35

Vlagyimir Kobrin, miután megkapta operatőri diplomáját, oktatófilmek rendezésével és fényképezésével szerzett gyakorlatot. A hetvenes-nyolcvanas években Valerij Vasziljevvel és Mihail Kamionszkijjal közreműködve számos tudományos ismeretterjesztő filmet készített az emberi idegrendszer működéséről. Idővel eltávolodott a tárgyát didaktikusan illusztráló, klasszikus dokumentumfilmes struktúrától, és kialakította a rá jellemző, metaforikus-szürrealista formát, amellyel felfedezte a tudományos és avantgárd filmek közt megbúvó homályzóna megdöbbentő lehetőségeit. A saját mitológiák zsúfolt rendszerével dolgozó Kobrin külön kísérleti filmes iskolát nyitott a moszkvai főiskola intézményén belül, ahol a filmnyelvi határbővítést kutatta diákjaival.

„A művész feladata kitölteni a teret a Kozmosz és a Föld között." Így szól Kobrin hitvallása.

Az általa épített mozgóképes űrkomp utasaiként számtalan filmtörténeti hatáson keresztül roboghatunk ismeretlen peremvidékekre. Hipnotikus narrációk és bakelitlemezek recsegése mögül duruzsoló monológok álomszerű hangjaival utazhatunk, amelyek ördögi idegenvezetőként magyarázzák a látvány mögött megbúvó láthatatlan mechanizmusokat. A megszámlálhatatlan hatásból táplálkozó filmes alapanyagok pezsgéséből elsőre talán a dadaisták játékossága a szembetűnő. Ez az őrült szertelenség az, ami a kelet-európai bábanimáció hagyományait ironikusan kifordítja: a tárgyak megszemélyesítése helyett (és mellett) személyeket tárgyiasít el. Lassan mozgó színészeit utólag felgyorsítva félelmetes, rángatózó bábukká stilizálja. A forgatáson visszafelé járó figuráit az utómunka során – visszapörgetés-

Lathatatlan birodalom5.indd 130 2016.09.16. 19:35

Vladimir Kobrin: *Self Organization of The Biological System*

sel – előremozgatja, hogy ismeretlen fizikai törvényeknek engedelmeskedő szellemszínészeket varázsoljon belőlük. Az „álanimáció" mellett persze Kobrin felhasználja a klasszikus rajzfilmes fogásokat is. Élőszereplős jeleneteibe rövid, stop-trükkös felvételeket illeszt: óramutatóként kattogó ollók, kígyóként tekergő kártyalapok, földgömbön rohangáló irányvonalak és képkeretekben pislogó szemgolyók felvonultatásával fokozza filmjeinek sodrását.

Kobrin másik visszatérő, jellegzetes formai jegye az optikai torzításokkal elért térstilizáció. A szinte állandóan használt halszemoptikától a kép koncentrikus körökben hajlik meg, amitől a néző térérzékelése megbolondul. Nem tudhatjuk, hogy a bálterem csupán egy kamra nagyságú szoba vagy fordítva. A furcsa belső terek amúgy is kiemelt szerepet játszanak filmjeiben. Az alulvilágított szállodai folyosókból és előadói termekké alakított aulákból egy fa-

Lathatatlan birodalom5.indd 131 2016.09.16. 19:35

lakkal határolt szervezet érrendszereinek organikus díszlete épül fel.

Kobrin körkörösséghez való vonzódása a világításban is tetten érhető. Szereplőit gyakran szabályos kör alakú fejfénnyel világítja meg, amitől a beállítások színházi jellege, némafilmes merevsége erősödik. Éppen e két formai jegy – a gyorsított, görcsös bábmozgás és a kamera lecövekeltségét hangsúlyozó optikai tér-torzítás – összefeszülése miatt keltenek Kobrin képei nyugtalansággal és abszurditással fűszerezett mulatságos hatást. Kompozícióinak ornamentikáját tovább emeli a beállítások szimmetriája, melyet a ki-be zoomolások csak erősítenek a maguk képsíkkiemelő hatásával. A filmklasszikusok szellemeinek képzeletbeli összejövetelén Georges Méliès (1861-1938) biztos megirigyelné, és szívébe zárná orosz kollégájának szürreális cirkuszra emlékeztető filmjeit, de Kubrick is meglepetten vakargatná szakállát e vizuális orgia láttán.

Minden skatulyák és meghatározások legtalálóbbikát maga Kobrin mondta saját alkotásairól: ezek pszichedelikus bábakció filmek. Két legfontosabb munkájában, az 1989-es *Self-organization of biological systems* és az 1990-es *Homo Paradoksum* című darabban Kobrin felvonultatja a legfontosabb eszközeit: a groteszk ikonokba sűrített szimbolikus utalásait az orosz (és szovjet) társadalomra és annak működésére. Ez gyakran egyértelmű reflexióként tűnik fel szokatlan helyszíneken feltett tévés híradóképek szerepeltetésével. A kép a képben jellegű vizuális tükrözések sorába tartozik a korabeli számítógép-monitorokra animált földgömbök és egyéb szövegek, újságcikkek és képközi feliratok kollázsának gyakori felbukkanása is. Ennek – a szimbólu-

Lathatatlan birodalom5.indd 132 2016.09.16. 19:35

mok rétegének fokozásán túl – a némafilmekhez köthető, dramaturgiai elválasztó szerepe is van. A katonajelmezbe, műszemekkel díszített maszkokba bújtatott figurák is ezt a kifordított társadalmi metaforát erősítik, a bábjelleg abszurditása mellett. A hanggal és zenével is hasonló könnyedséggel játszik az orosz mester. A gyorsítás, lassítás és visszapörgetés többrétegű hangmontázsát teremti meg, amihez a torzított zene is (orosz poptól a katonaindulóig és cirkuszi klimpírozásig) vicces, ellenpontozó hatású. Kobrin filmjeiben a varázslatosan lidérces, karneváli látványvilág és hangkulissza a kihámozható jelentésrétegek egymás alatt megbúvó szintjeinek csupán a legfelső, érzéki felülete.

Vlagyimir Kobrin alkotásai filmre adaptált szellemvasutak, mozgóképpé alakított vidámparki kísértetkastélyok. Elsőre olyan értetlenséggel bámuljuk ezeket a filmritkaságokat, mint azok a gyerekek, akik életükben először lépnek be a torzított tükrökkel és ijesztően mulatságos masinákkal telezsúfolt vásári sátrakba. Filmjeinek jelentésrétegei a tükörlabirintus végtelenített képkígyóiként tekeregnek. A szimbólumok és az elemzésre váró metaforák önreflektív szédületében sodródunk. Az úgynevezett „kísérleti" filmnek az elsődleges szerepe éppen az, hogy a játékossággal és a játékra invitálással újra szellemvasúton ülő gyereknek érezhessük magunkat. Kobrin álomszerű filmszínházában gyorsan megtalálhatjuk ezt az elveszettnek hitt élményt.

Lathatatlan birodalom5.indd 133 2016.09.16. 19:35

„Egy bolha van a füled belsejében" – OJOBOCA különös filmművészete

A kortárs kísérleti film egyik legkülönösebb alkotópárosának munkásságáról nehéz lekerekítetten fogalmazni: a német Anja Dornieden és a kolumbiai Juan David González Monroy csak néhány éve alkotnak (és élnek) közösen, ám filmjeik a legeredetibb és a legnehezebben beskatulyázható gyöngyszemei a jelenkor avantgárd filmművészetének. Munkáikban egy nagyon érdekes kettőség teremt feszültséget: az irónia és a társadalomkritika szinte mindig finoman megmunkált képekkel keveredik náluk. OJOBOCA legtöbb filmjét 16 mm-es filmre készíti, ezért a formátumnak hála, az alkotásaikban a lírai és az absztrakt filmre jellemző kézműves poétika dominál. De nem állnak meg a filmnyelvi gyönyörkeltés kétségtelenül kényelmes előszobájában: OJOBOCA a formai játékosságot az abszurddal, a társadalom- és történelemkritikával, a groteszk kényelmetlen ízeivel fűszerezi, mindezt valami hátborzongató logikával kivitelezve. OJOBOCA filmjeit áthatja valami nehezen megfogalmazhatóan horrorisztikus: ez az érzés környékezi meg az embert, amikor Franz Kafka, Julio Coltazar vagy Philip K. Dick könyveit olvassa.

OJOBOCA formatörténeti szempontból egy sajátságosan szintetizáló stratégiát követ: náluk a lírai film anyag-

Lathatatlan birodalom5.indd 134 2016.09.16. 19:35

szerű absztrakciója találkozik a strukturalizmus gyakran elidegenítő hatásával. Hogy a dolog még bonyolultabb legyen, az alkotópáros munkáiban a következetes társadalomkritika, konkrétabban a dél-amerikai kolonializmus vagy a kelet-német múlt emlékezetpolitikája is megjelenik. A társadalmi és történelmi kérdések iránt elkötelezett dokumentumfilmre jellemző témák az alkotók kulturális hátteréből szinte magától értetődően következnek: Monroy a filmezés előtt kulturális antropológiát tanult. A két művész New Yorkban találkozott, de csak Berlinbe költözve kezdtek el közösen alkotni. Pier Paolo Pasolinitől kölcsönöztek a nevet, aki egy régi interjúban a kamerát „szemszájnak" nevezte, Monroy és Dorneiden ezt fordította le spanyolra, az ojo (szem) és boca (száj) szavak összeillesztésével jött létre a páros különösen csengő neve.

OJOBOCA: *Egeilhein*

Lathatatlan birodalom5.indd 135 2016.09.16. 19:35

OJOBOCA filmjeinek szövevényes jelentéslabirintusa éppúgy elszédíti a nézőt, mint az alkotásaikban markánsan jelenlévő érzéki attrakció: az alkotópáros művészete épp azért izgalmas, mert a komplex mondanivalójukat felszabadult játékossággal tálalják, ezért a strukturalista avantgárd film potenciális hidegsége és száraz analitikussága rájuk nem kimondottan jellemző. Filmjeik egyik visszatérő és talán legfontosabb motívuma a gyerekkor világa: a szemfényvesztő játékok, régi babaházak és kerti törpék fontos kellékei OJOBOCA bizarr univerzumának.

Awe Shocks című filmjüket úgy készítették, hogy egy kaleidoszkópon keresztül 16 mm-es kamerával internetes pornó képeit rögzítették. A hangsávban egy régi, gyermekeknek készült oktatófilm zörejeit helyezték, ami a kapitalista termelés logikáját magyarázza. Ez volt az első közös projektjük, de már itt kristálytisztán kirajzolódott a páros alkotói stratégiája: a különböző avantgárd filmes hagyományok szintézésére törekedtek, a sajátos formával ironikus társadalomkritikát fogalmaznak meg. OJOBOCA számára a kísérleti film nem pusztán a formanyelvi játékosság és önreflexió eszköze, hanem egy érvényes kritikai, politikai álláspont rögzítése. A strukturalista film hideg konceptualizmusát ötvözik az absztrakt film *l'art pour l'art* esztétikumával és a *found footage* film humorával: az általuk létrehozott formai egyveleg nem gyöngíti, hanem éppen erősíti a jelentést. A pornófilmek absztrakt masszává torzítása nem egyszerűen a nyersanyag leépítésével jön létre, hanem egy jellegzetes illúziójátékkal, a kaleidoszkóppal: a körkörös szimmetriába rendeződött képeket nézve az absztrakcióra rácsodálkozó gyermekek leszünk. OJOBOCA nem egyszerűen digitális

Lathatatlan birodalom5.indd 136 2016.09.16. 19:35

effektussal hozta létre a vizuális hatást, hanem a celluloidszalaggal működő 16 mm-es kamera lencséjén keresztül rögzítette mechanikusan a képet. Ez a kézművesség teremti meg a film egységes látványvilágát, a régi oktatófilmekre hasonlító karcos nosztalgiát. OJOBOCA az absztrakt film zsigeri hatását arra használja, hogy a fogyasztói társadalomnak állítson görbe tükröt: ezzel tulajdonképpen magát az absztrakt film látványosságát is parodizálja

Következő munkájuk komolyabb formanyelvi váltást hozott, de az alkotói stratégia egyáltalán nem változott. A páros *Egeinhein* című filmje az NDK kulturális emlékezetének egy egészen szűk keretét dolgozza fel, a hatvanas-hetvenes évek babaházait, amelyek egyszerre voltak egy generáció meghatározó gyerekjátékai és a hétköznapok politikájának, illetve esztétikumának reprezentációi. Ezekben a babaházakban a korabeli modernista design keveredetett a tökéletes szocialista otthon vágyképével. Ezért a gyerekek számára egyszerre jelentett valami ismerőset és a vágyott ismeretlent. OJOBOCA filmje azért illik tökéletesen a páros esztétikai programjába, mert a feldolgozott babaházakat frappánsan egy illúziójátékba helyezi: az *Eigenhein* beállításai helyenként tökéletesen megtévesztők. A szintén 16 mm-es filmre forgatott alkotás képei úgy lettek megkomponálva, hogy a babaházak valóságos enteriőrök hatását keltsék: a fények, a kamera szöge és a mélységélesség is segítik ezt a majdnem tökéletes illúziót. Ha csak a hangsávot figyeljük, akkor majdnem egy klasszikus dokumentumfilm akusztikai világával találkozhatunk: különböző, meg nem mutatott személyek emlékeznek vissza a játékokra, vagyis ezzel együtt magára a gyerekkori miliőre, melyet a babaházak esszenciálisan ma-

Lathatatlan birodalom5.indd 137 2016.09.16. 19:35

gukba sűrítettek. Az emlékezés tárgya így megkettőződik, éppúgy, ahogy a képek is megkettőződnek: egyszerre látjuk a babaházakat és általuk a korabeli lakásbelsőket.

OJOBOCA következő munkája hátborzongatóan bizarr lett: a párosra jellemző szintetizáló stratégia a *The HandEye* című filmjükben kristályososodott leginkább egy félelmetes vegyületté. A film egy különös kultúrtörténeti találkozás szürreális lenyomata: a XX. század elején Robert Musil (1880-1942) író egy bizarr szeánszra hívta Bécsben barátját, Sigmund Freudot. Az eseményen az állati magnetizmus spirituális elméletének atyját, pontosabban annak szellemét idézték meg: Franz Anton Mesmert (1734-1815), aki a XVIII. század végén egy olyan elméletet dolgozott ki, mely szerint az élőlények és a tárgyak között természetes energiaátvitel valósul meg. OJOBOCA filmjének leírása szerint Musil elmesélte barátjának egy visszatérő álmát, melyben egy beszélő bolha jelenik meg a fülében. Musil, aki titokban a magnetizmus követője volt, meg akarta kérdezni Mesmert, hogy mit jelentenek ezek az álmok: a legenda szerint Mesmer többször megjelent, a szavait pedig Freud lejegyzetelte, és különböző tárgyakba rejtette, amelyek ma Bécs múzeumaiban lelhetők fel. OJOBOCA kedvenc motívumai hihetetlenül bizarr összképbe keverednek itt: a narrátorként, illetve a nézőt közvetlenül hipnózisba ringató játékmesterként megszólaló géphang a Google fordítóoldaláról lett kölcsönözve, vagy legalábbis rendkívül hasonló mechanikus hatást kelt. Az élő és az élettelen felcserélődése, a múlt és a jelen egymásba olvadása, a legenda és az irónia összemosódása történik itt, ahogy minden OJOBOCA-műben: a páros filmjei tulajdonképpen a tárgyak élővé, az

Lathatatlan birodalom5.indd 138 2016.09.16. 19:35

OJOBOCA: *The Handeye*

élőlények tárgyakká változtatásával keltenek álomszerű hatást. A filmművészet lényege az, amivel az alkotópáros egy gyermek szabadasszociációs játékosságával szórakozik: a mozgókép az élőt képes örökké a jelenbe mumifikált szoborrá változtatni, illetve az élettelennek lelket adni – a *The HandEye* különös, gyakran talán félelmetes hatása éppen ebben az esszenciális filmszerűségben rejlik. A film fekete-fehér képei egyszerre szenvtelen dokumentumok és absztrakt képörvények: a művészek a bécsi Természettudományi Múzeum kitömött állatairól, illetve a Freud Múzeum unalmas szobabelsőjéről készítettek egyszerű képeket, amelyeket aztán utólagos fizikai és kémiai hatásokkal tovább torzítottak. A páros szintetizáló stratégiája tehát több szinten, egyszerre a formában, illetve a téma feldolgozásában is megjelenik: a mai technológia hidegsége találkozik egy régmúlt szellem-

Lathatatlan birodalom5.indd 139 2016.09.16. 19:35

idézés anekdotájával. A *The HandEye* végig olyan hatással van a nézőre, mintha valami titkos szekta beavatásának lenne a tanúja: a látottak értelme gyakran kibogozhatatlan, de a film bizarr tudathorrorként elementáris erővel rángatja a megfigyelő tehetetlen tekintetét: éppúgy, mint egy hipnózis alatt álló személyt.

Lichter Péter – Pálos Máté

Szemorgona – Avantgárd spiritualizmus *Az élet fája* című filmben

Terrence Malick alkotása nemcsak a szerző stíluselemeinek legteljesebb katalógusa, hanem az amerikai kísérleti filmes avantgárd absztrakt irányzatának legnagyobb volumenű, a spiritualitás filmes közvetítésének érdekében megalkotott szintézise. Az élet fája *megkísérli pozitív előjellel átmenteni a tarkovszkiji spirituális hagyományt a kortárs művészfilm közegébe, de úgy tűnik, ez csak a* new age*-ezotériába való átfordításával és az absztrakt film miszticizálása árán lehetséges.*

Terence Malick (1943-) 1973-as debütálása, a *Sivár vidék* (*Badlands*) óta az amerikai filmművészet egyik legkövetkezetesebb életművét építi. A szabadúszó újságíróként is publikáló bölcsész filmes pályáját az új-hollywoodi generáció sikerfilmeseivel egy időben kezdte, akik közül Steven Spielberg, George Lucas, Francis Ford Coppola, Martin Scorsese és Brian de Palma munkáit betonozta magába legtartósabban a filmtörténeti kánon. Ám Malick nem csak második rendezése, a *Mennyei napok* (*Days of Heaven*, 1978)

Lathatatlan birodalom5.indd 141 2016.09.16. 19:35

utáni visszavonulása miatt lóg ki a generációs tablóból. Kortársaival ellentétben nem kötött kompromisszumot a profitkényszer által irányított stúdiókkal, és alkotói függetlenségének védelmében inkább húszévnyi hallgatásba burkolózott. Szerzői következetességét az is bizonyítja, hogy 1998-as visszatérésével, *Az őrület határán*nal (*The Thin Red Line*) ott folytatta alkotói közelítésmódjának alakítását, ahol korábban félbeszakította. Természet és ember viszonyának állandó tematizálása, a mesterséges világítás nélkülözése, a lebegő kameramozgások, a gyakori belső narráció, valamint a vágásra alapuló munkamódszer grandiózus Pocahontas-átiratára, *Az új világ*ra (*The New World*, 2005) állandó kézjegyévé vált. Malick régóta dédelgetett álmának megvalósításába tehát nagy múltú és elismert szerzőként vágott bele, aki rendezőként az amerikai szisztémán belül szokatlanul nagy szabadságot élvezett.

Absztrakt látványélmény

Az élet fája (*The Tree of Life*, 2011) azonban nemcsak Malick szerzői stíluselemeinek legteljesebb katalógusa, hanem az amerikai kísérleti filmes avantgárd absztrakt irányzatának legnagyobb volumenű szintézise is, melyet a rendező a spiritualitás filmes közvetítésének érdekében alkotott meg. (Ahogy azt látni fogjuk, ez a két hagyomány, az avantgárd tiszta film és a spirituális élmény előidézésének hagyománya több ponton összekapcsolódik.) Soha nem készült olyan nagyköltségvetésű amerikai film, amelyben A kategóriás sztárok és az avantgárd hagyományából táplálkozó vizuális megoldások egyenértékű szövedéket alkotnak. Malick epi-

Lathatatlan birodalom5.indd 142 2016.09.16. 19:35

kus hangütésű emléktripje és a nyugati parti kísérleti film között közvetlen kapcsolat is van: a film utómunkálatainak stábja, élén a rendezővel, már a forgatás alatt folyamatosan konzultált a legfontosabb kaliforniai avantgárd filmes archívummal, a *Center of Visual Music*-kal, ahonnan Stan Brakhage, Jordan Belson és James Davis filmjeit kérték ki tanulmányozásra. Ezekben a kísérleti filmes életművekben a nem figurális ábrázolás, az absztrakt fényjátékok és színpulzálások válnak a mozgókép lényegévé. Malick az archívumban az élet kozmikus misztériumát pusztán a film alapvető anyagával, fénnyel és mozgással megragadni vágyó szekvenciák után kutatott, amelyeket aztán a legendás speciális effektus szakemberrel, Douglas Trumbull-lal (1942-) reprodukáltak.

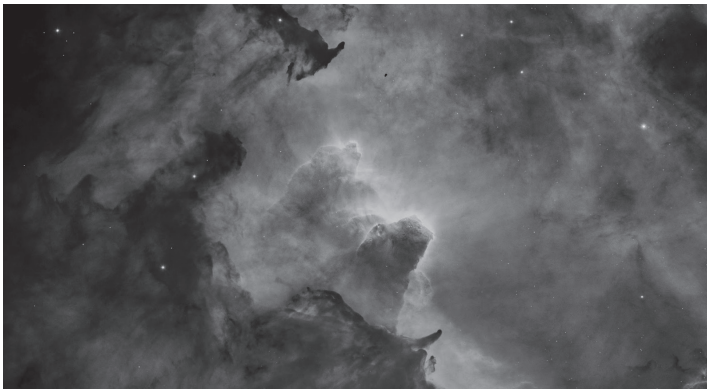
A jelenleg hetvenes éveiben járó „feltaláló", Trumbull pályája másról sem szólt, mint az élet misztériumának *megmutatásáról* – arról az ellentmondásos törekvésről, hogy a mozgókép feladata a nem láthatónak a lehető legreálisabb bemutatása kell legyen; nem egy történet átélése, hanem a minden történést és a hétköznapi tapasztalást felfüggesztő *élmény*, a nézőt magába szippantó látvány. Trumbull egész életében elkötelezettje volt annak a koncepciónak, amely a mozgóképet hiperreális tapasztalatként, a valóságnál is valóságosabb, az érzékszerveket megvezető élményként prezentálja a nézők számára, és amelyet röviden *expanded cinemá*nak, kiterjesztett mozinak neveznek. Így lett a filmes trükkmesterből vidámparkos: a *2001: Űrodüsszeia* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), a *Harmadik típusú találkozások* (*Close Encounters of the Third Kind*, 1977), a *Szárnyas fejvadász* (Blade Runner, 1982) speciális effektusaiért felelős

Lathatatlan birodalom5.indd 143 2016.09.16. 19:35

Trumbull a 90-es években a Universal és a Las Vegas-i Luxor hotel élményparkjában lévő főbb attrakciók megtervezésénél kamatoztatta tudását. Trumbull saját rendezése, az *Agyhalál* (*Brainstorming*, 1983*)* kapcsán veszett össze végleg Hollywooddal, és vonult el Massachusetts eldugottabb dombságaiban fekvő házába. Filmjében a két tudósfigura által kifejlesztett, viselőjének érzéseit és gondolatait rögzíteni, majd másoknak átadni képes élménysapka által közvetített képeket saját *showscan*-technikájával, vagyis 60 mm-es nyersanyagra és nagyon magas kép/másodperc arányszámmal akarta felvenni. A stúdió azonban csak kockázatot látott az úttörő vállalkozásban, ráadásul a speciális vetítési körülmények sem tűntek biztosítottnak. A film, amely számos *Az élet fájá*ból ismerős absztrakt szekvenciát tartalmaz, végül hagyományos technikával került forgalmazásra, és csöndesen elbukott a mozipénztáraknál.

Azonban a *showscan*-technika nem jutott a gyors felejtés sorsára: a 60 mm-es nyersanyagról való vetítés ötlete kisebb-nagyobb átalakításokkal az IMAX-mozik ma is virágzó koncepciójához vezetett, a hagyományosnál két és félszer nagyobb kép/másodperc arányú felvétel használatát pedig a hiperreális moziélmény másik híve, James Cameron jelentette be nemrég készülő filmje kapcsán (mellesleg Trumbull nevének említése nélkül). Amikor Trumbull igent mondott Malick felkerésére, a mellőzött „feltalálózseni" tehát harminc év után került újra Hollywood közelébe. Speciális effektusai és fényjátékai *Az élet fája* koncepciójában kikerültek a sci-fi és a tömegfilm kontextusából, visszarántva tevékenységét az élményparkok világából a művészfilm közegébe. *Az élet fájá*nak számos tematikus eleme (például a

Lathatatlan birodalom5.indd 144 2016.09.16. 19:35



Terrence Malick: *Az élet fája*

világ keletkezése), a térmélységet állandóan hangsúlyozó, úszó kameramozgások, egyáltalán, az elbeszélés az *élmény* érdekében történő elhagyása, a tűéles és hiperreális természeti képek eluralkodása az IMAX-dokumentumfilmekre emlékeztethet.[1]

Bár ironikus kísérletünk kétségkívül idegen a film hangulatától, mégis megállapíthatjuk, hogy ha a budapesti IMAX-mozik közelmúltban játszott filmjeinek (*A vadon kölykei 3D*, /*Born to Be Wild* 3D, 2011/, az *Őshüllők – A tengerek dinoszauruszai*, /*Sea Rex* 3D: *Journey to a Prehistoric World*, 2010/ és a *Hubble 3D - Szemtől szemben a világegyetemmel*, /*Hubble* 3D/, 2012) címei által sugallt témákhoz hozzáadjuk Brad Pittet és a családi drámát, megkapjuk *Az élet fája* motívumhálóját és hatásmechanizmusát. Mindez, a speciális felvétel- és vetítéstechnika, a látványélményt mint spirituális természeti

1 A fentiek fényében nem meglepő, hogy a nyilatkozatok szerint *Az élet fájá*nak természeti képeiből és a vágószobában maradt felvételekből Malickék egy IMAX-dokumentumfilmet is össze fognak vágni *The Voyage of Time* címmel.

Lathatatlan birodalom5.indd 145 2016.09.16. 19:35

tapasztalatot közvetítő hozzáállás Malick filmjét a *Világok arca: Baraka* (*Baraka*, 1992) és a *Qatsi*-trilógia (Koyaanisqatsi, 1982; Powaqqatsi, 1988; Naqoyqatsi, 2002) örökösévé avatja. Malick és Trumbull együttműködése arra világít rá, hogy *Az élet fája* fontos pillanat a speciális effektusokat alkalmazó élménymozi és a művészfilm – leegyszerűsítve: a planetárium és Cannes közeledésében.

Visszatérve *Az élet fája* és a kísérleti film közvetlen kapcsolódásaira, Malick nem csak az említett avantgárd filmes archívumban vagy a Trumbull-életmű fantasztikus közegbe helyezett speciális effektusaiból nyert inspirációt. A kortárs absztraktfilmesek közül a New York-i Scott Nyerges *Autumnal* (2008) című munkájából emelt át tizenkét másodpercet az univerzum, a Föld, majd az élet keletkezését és fejlődését megmutató szekvenciához.[D] Nyerges a kilencvenes években a legendás Stan Brakhage tanítványa volt, akinek lírai montázsai és absztrakt munkái több tucat fiatal alkotóra (például Phil Solomon, Bill Morrison) voltak hatással, de *Az élet fája* is értelmezhető a brakhage-i életmű „házilag gyártott", egyszemélyes avantgárdjának milliódolláros kiterjesztéseként. Brakhage a hatvanas évektől kezdve gyakran filmezte saját családját, és a privátfilmes eszköztárat egyfajta absztrakt stilizációval az avantgárd régióiba emelte. *Metaphors on Vision* (1963) című filmes manifesztumának filmnyelve a gyermekkor nyelv előtti látványvilágához való visszatérést sürgette; a *Scenes from under childhood* (1967-70) vagy a *Dog Star Man* című filmjeiben az otthoni gyerekfelvételeket szőtte absztrakt – színekből, csillagokból és fényfoltokból álló –, gyorsan kavargó folyammá.

Lathatatlan birodalom5.indd 146 2016.09.16. 19:35

Ugyanígy lebeg Malick filmje a gyermekkor emlékeiben: a kamera alámerül az emlékezet szövedékében, hétköznapi és megrendítő, torz emlékképekben, összekeverve és egymásba átjátszva kergetőzéseket, bújócskákat és az univerzum keletkezését. A kozmikus és a banális egymás mellé helyezése miatt Malick monumentális filmjében az időben és kulturális térben távol eső Brakhage szerzőiségének gigantikus árnyékát, óriási tükörképét is meglátjuk. Kamerája a gyermekkor mindenre rácsodálkozó karakterét igyekszik megidézni: a falon táncot járó tükröződéstől a fejjel lefelé komponált aszfaltra vetülő árnyalakokon keresztül egészen a csecsemőkor mindent óriásira nagyító perspektívájáig. Malick a nagyköltségvetésű filmek hatalmas infrastruktúrájával igyekezett megteremteni a Brakhage-filmek intimitását és stilizációját.[2]

Lumia – A mesterséges fény kultusza

Az absztrakt filmes avantgárd, a speciális effektusokból fakadó látványélmény és a mozgókép láthatatlant-irreálist megmutató spiritualizmusának rokonságára mutat rá az a tény, hogy *Az élet fája* többször visszatérő nyitóképének sötétben

2 Malick forgatási módszere és poétikus alkata az amerikai lírai dokumentumfilmesek programjára és türelmi játékára is emlékeztet. Ahogy Bruce Baillie és Peter Hutton, úgy Malick is gyakran engedte, hogy az események megtervezetlenül történjenek meg a kamera előtt. A lírai film, amely P. Adams Sitney filmtörténész szerint az amerikai avantgárd (és Brakhage) egyik sajátságos találmánya, a valóság észleléséből fakadó látásélményt lényegíti át filmes költészetté: „A lírai filmben nincs hős; ehelyett a kép mozgással telített, amely mozgás – legyen az a kameráé vagy a montázsé – a filmes tekintetét visszhangozza." Sitney, P. Adams: *Visionary Film*, Oxford University Press, 2002, p. 160.

Lathatatlan birodalom5.indd 147 2016.09.16. 19:35

kavargó fényderengését Malick stábja az absztrakt filmesek szellemi és technikai előfutáraként számon tartott *clavilux* nevű fényorgonával hozta létre. A dán származású zenész és feltaláló, Thomas Wilfred (1889-1968) a XX. század első évtizedeiben kísérletezett a fényorgonával; amivel különleges fényimprovizációt, néma performanszot adott elő. Ezzel Wilfred a film hagyományos kereteit meghaladó, pusztán a fény tiszta hatására építő új művészeti ág megszületését ünnepelte, amelyet Lumiának nevezett el. Utópisztikus jellege ellenére a Lumia fényművészetének akadtak előzményei. Korábban is voltak olyan kísérletek, amelyek a zenei hangokat különböző színek vetítésével kapcsolták össze, hogy a vallásos áhítat érzékeken túli, bódult varázsát idézzék elő. Az első ilyen „szemorgonát" vagy *ocular harpsichord*-t, illetve *clavecin pour les yeux*-t a francia jezsuita szerzetes, Louis Bertrand Castel (1688-1757) építette a XVIII. század elején. Szemorgonájának minden billentyűjéhez egy-egy színes fény felvillanása társult, amivel az érzékek szinesztéziaszerű összekeverésének élményét idézte elő. Castel ahhoz a részben tudományos, részben művészeti kérdéshez csatlakozott a szerkezetével, amely Isaac Newton óta foglalkoztatta a gondolkodókat: a zenei hangok skálája megfeleltethető-e a szivárványban megtestesülő fény színskálájának?

A szín- és fényorgonák építése a filmművészet elterjedésével sem ment ki a divatból. A német festő és kísérleti filmes Oscar Fischinger is épített hasonló fényjátékokat megjelenítő eszközt az ötvenes években, sőt a magyar származású „fényzenésszel", Alexander Lászlóval (1895-1970) közösen a multimédia-show-k korai előfutárainak tekinthető fényelőadásokat is tartottak.

Lathatatlan birodalom5.indd 148 2016.09.16. 19:35

Terrence Malick: *Az élet fája*

A zene és a fény analógiájára épített gépekkel ellentétben Thomas Wilfred Lumiája teljesen néma volt. Szerinte a fény a természet legtisztább, legősibb energiája és esztétikai élményt nyújtó jelensége, ezért a zene fölösleges díszítőelem az illuminálló színek kavalkádján. A dán fantaszta még egy elméleti szabálykönyvet is írt az általa nyolcadik művészetnek tekintett Lumiához, amelyben a fény kifejező erejének lehetséges kombinációit, alaptörvényeit rögzítette. Wilfred művészetteremtő, futurisztikus elképzelései idővel mind megbuktak: például elkészítette az otthoni *clavilux* egyik prototípusát, mely egy félig nyitott dobozban vetített volna a munkából fáradtan hazatérőknek szép és megnyugtató, állandóan mozgó absztrakt formákat. Persze a televízió népszerűbb találmánynak bizonyult.[3]

A Lumia nem vált nyolcadik művészetté, de a szerkezetből az összes nagyobb amerikai múzeumban található egy-

3 Más kérdés, hogy a 60-as években kifejlesztett és az ezredforduló környékén elterjedt lávalámpa, eredeti nevén csillaglámpa (Astrolight) hasonló funkciót tölt be, ugyanúgy absztrakt formákkal és színes fényjelenségekkel.

Lathatatlan birodalom5.indd 149 2016.09.16. 19:35

egy darab: Malick ezek egyikét kérte ki *Az élet fájá*hoz. A fényművészet feledésbe merülésének ellenére Wilfred fontos inspirációs forrásként szolgált Oscar Fischinger mellett a pszichedelikus absztrakt film, főként Jordan Belson számára, akinek munkássága több hollywoodi filmben feltűnt avantgárd betétként (*A komputer gyermeke /Demon Seed/*, 1977; *Az igazak /The Right Stuff/*, 1983), és *Az élet fája* világkeletkezés-jelenetében felbukkanó színfelhők felvállalt ihletője is volt.

Malick filmje példa nélküli ezen avantgárd hagyományok szintézisében: a fényt központi motívummá teszi, az élet körkörösségének állandóan jelenlévő *szellemi anyagaként teszi láthatóvá*, összekapcsolva a kozmosz végtelenségét a legapróbb emberi gesztusokkal. A világegyetem születésének absztrakt szekvenciája összeolvad a hétköznapi tárgyi világgal, és egyenlőségjel kerül a fölfoghatatlanul nagy és az ismerősen közeli közé. Míg az elbeszélő játékfilm általában a tudományos-fantasztikus műfaj által indokolva, a csillagközi vagy időbeli utazás nem e világi jellegét érzékeltetve építi az avantgárd absztrakciót a filmszövetbe (*2001: Űrodüsszeia*), addig *Az élet fája* a kozmosz születését ábrázoló jelenetben átértelmezi ezt a zsánerben már szinte unalmas konvencióvá vált „kozmikus alagút"-motívumot. A sci-fiben megjelenő absztrakt képsorok mindig valamilyen határátlépéssel, az ismeretlenbe való utazással párosulnak, és a kísérleti film megragadhatatlansága a fantasztikus ismeretlen jelölőjeként szerepel, de *Az élet fájá*ban – megkerülve a sci-fi műfaját – a családtörténetbe helyezett absztrakt szekvenciák magát az – első látásra – hétköznapi világot alakítják fantasztikus utazássá.

Lathatatlan birodalom5.indd 150 2016.09.16. 19:35

Az absztrakt szekvenciák és speciális effektusok attrakciói, amelyekben láthatóvá válik valami „nem e világi", általában a sci-fi, esetenként a drogfilm (*Hirtelen az üresség* /Enter the Void/, 2009) műfaja által indokolva épülnek be a tömegfilmbe, azonban Malick filmjében kizárólag a *spirituális szemlélet* fogja össze a hagyományos, narratív drámai szituációt az absztrakt és asszociatív képsorokkal, az attrakciók kiváltotta élménnyel. A Lumia és Jordan Belson meditatív-spirituális filmjeinek (*Cosmos* /1969/, *Chakra* /1972/, *Light* /1973/, *Mysterious Journey* /1997/) megidézése rámutat *Az élet fája* illuminizmusára, az ember által teremtett fény imádatára, ami a megvilágosodás kultuszára emlékeztet, és a misztikus hagyományhoz kapcsolja Malick filmjét (ami technikai értelemben nem más, mint vetített fény). A film misztikus szemlélete szerint a személyesben való alámerülés megnyitja az utat az univerzális felé, az individuumban minden ott lüktet, ami az élet kezdete óta történt. Malick filmje nem a rendező keresztény értelemben vett istenkeresésének dokumentuma, ahogy azt Stőhr Lóránt írja[4], vagy a világ *ex nihilo* teremtésének himnikus prezentálása, hanem – a kétségtele-

4 Stőhr Lóránt: „Az áhitat képe", in *Élet és Irodalom* LV. évf. 50. sz. „Malick lelke mélyéig meghatódik attól, hogy újra megtalálta Istent, és elfogadta a feltámadás gondolatát (amelyet homokos tengerparton bóklászó, ölelkező emberek álomszerű képsorává fordít le magának), hogy képek és zenék özönével ad hálát az Úrnak érte. [...] A gyerekkor lírai képeit természetfotósok bombasztikus, perfekcionista fotográfiáival és a sziklasivatagban elveszetten bolyongó emberek, a lélek pislogó gyertyalángja, a mennyország kapuinak jelentéssel túlterhelt, kiüresedett metaforájú képeivel keveri össze. *Az élet fája* lírai önvallomás Isten megtalálásáról."

Lathatatlan birodalom5.indd 151 2016.09.16. 19:35

nül jelen lévő bibliai motívumok ellenére – sokkal inkább valami egyházaktól és felekezetektől független misztikus spiritualizmus és poszthatvannyolcas *new age*-ezotéria, ha úgy tetszik, megvilágosodás-mánia leképeződése. A Föld keletkezésétől, az őslevesben összeálló sejtektől, a dinoszauruszok haldoklásától és kihalásától az ötvenes évek Amerikájának kertvárosáig és modellszerű családjáig húzódó, átfoghatatlanul széles horizont ugyanis egy individuumon belül, az emlékezésben, Jack önmagában való alámerülésében nyílik meg.

Ez az emlékezés, mely a belső utazás során mintegy önkéntelenül átlendül a kollektív emlékezet, az élet történetének momentumai felé, egy gyertya meggyújtásával, az eredendő fény felidézésével kezdődik el. Ebben az univerzális személyességben nyernek értelmet a film közhelyszerűen általános belső monológjai. Míg a vásznon a szereplők egyszeri és megismételhetetlen, időben és térben behatárolt, konkrét képét és történetét látjuk, addig a belső hangok egy közös időtlenségből szólalnak meg, kevésbé kapcsolódnak a partikuláris személyhez, a személy élettörténetének ismeretében, halála után vagy születése előttről, egy spirituális térben szólalnak meg, ahová a visszaemlékező tudatból nyílik meg a kapu.

Az élet fája tudatfilm, de nem resnais-i és robbe-grillet-i (*Tavaly Marienbadban*, */L'année dernière à Marienbad/* 1961) és – ahogy azt később látni fogjuk – nem is tarkovszkiji (*Tükör /Zerkalo/* 1974), hanem spirituális, vagyis plótinoszi értelemben. A III. századi Plótinosz a tudatot tükörhöz hasonlítja, „melyben, ha megtisztítottuk, felfénylik az Egy tiszta szellemisége, és lehetővé válik a személyiség feloldá-

Lathatatlan birodalom5.indd 152 2016.09.16. 19:35

sa a személytelen isteniben."[5] A keresztény, zsidó és iszlám misztika ihletforrásaként szolgáló neoplatonista így írja le a feloldódás folyamatát, amelynek eredete a fény önkéntelen emanációja, kiáradása, és végpontja a fénnyé válás: „Én elsősorban a mindenség vagyok, ezért mindaz, ami bennem individuális, az valami más, mint én. […] Vonulj vissza önmagadba s [...] távolítsd el lelkedből azt, ami túlságos, ami görbe, s megtisztítva tedd fényessé azt, ami sötét. Ne szűnj meg a szobrodon munkálni, amíg csak az erény isteni fénye nem sugárzik rólad, és *amíg teljes egészében nem vagy fény*."[6] A fénnyé válás elsődleges eszköze és biztosítéka Plótinosz szerint a mindent átalakító, áttetszővé váló tudat, a szubjektum szemlélésben való elveszejtése: „Ebben a látásban az, aki lát, többé nem látja azt, amit lát, mert innentől fogva nem különbözteti meg magát attól, amit lát; [...] többé már nem önmaga és nem önmagához tartozik, hanem eggyé válik az Eggyel."[7] Elmerül a világ és önmaga szemlélésében, átengedi magán az eredendő absztrakt fényt, személye feloldódik és megvilágosodik.

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) – a plótinoszi hagyományt az angol romantikus költők, Wordsworth és Coleridge világszemléletén átszűrő unitárius lelkész, a transzcendentalizmus alapítója – ugyanezt a megvilágosodás-kultuszt visszhangozza, csak a természet szemlélésé-

5 Cseke Ákos: Plótinosz a tisztaságról in *Vigilia*, 2009. március, p. 226.

6 Plótinosz: „Az értelmi szépségről", in: *A szépről és a jóról. Istenről és a hozzá vezető utakról*, Farkas Lőrinc Imre Könyvkiadó, Budapest, 1998, p. 34. [Kiemelés tőlem – P. M.] (Ez, illetve a következő idézet megtalálható Cseke Ákos már hivatkozott írásában is.)

7 Plótinosz: *Az Egyről, a szellemről és a lélekről*, Európa, Budapest, 1986, p. 85.

Lathatatlan birodalom5.indd 153 2016.09.16. 19:35

vel kapcsolja össze: „Visszatérünk az értelemhez és a hithez. Ott úgy érzem, hogy semmi sem történhet velem az életben, sem szégyen, sem csapás (csak a szememet hagyja nekem), amit a természet nem tud helyrehozni. Állok a csupasz földön, körbeveszi fejemet a jókedvű levegő, és felemel a végtelen térbe – minden aljas önzés eltűnik. Magam válok átlátszó szemgolyóvá; semmi vagyok, mindent látok; az Általános Létező átáramlik rajtam, része vagy részecskéje vagyok Istennek."[8] A transzparens látás biztosítja, hogy a természet szemlélése elvezessen a misztikus élményhez és ahhoz, hogy a személy hasonlatossá váljon a fényhez: „Utódokként élünk, felosztásban, részekben, részecskékben. […] És ez a mély erő, melyben létezünk, és melynek boldogsága teljes egészében elérhető számunkra, nem csupán független és tökéletes minden órában, hanem azonos velünk, ahogy a látás és a látott dolog, a szemlélő és a látvány, az alany és a tárgy ugyanaz. A világot darabonként érzékeljük, mint a nap, a hold, az állat, a fa; de az egész, melynek ezek fénylő részei, a lélek."[9] Emersonnál tehát nem a tudat, hanem a látás válik elsőként áttetszővé a misztikus tapasztalatban, és idéz elő a személyt feloldó univerzális *élményt*.

Malick filmjeit, különösen *Az élet fáját* nem alaptalanul kapcsolhatjuk a sokak által az első amerikai bölcseleti

8 Emerson, Ralph Waldo: *Nature*, James Munroe and Company, Boston, 1836. p. 13. http://www.archive.org/details/naturemunroe00emerrich [utolsó letöltés: 2012.01.22.] Az idézetet saját fordításban közlöm. – P. M.

9 Emerson, Ralph Waldo: The Over-Soul in szerk. Staler Joseph, *The Collected Works of Ralph Waldo Emerson II.*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1979, p. 160.

Lathatatlan birodalom5.indd 154 2016.09.16. 19:35

irányzatnak nevezett emersoni transzcendentalizmushoz. Emerson romantikában gyökerező individualizmus-kultuszában a lemeztelenedett szubjektum észlelésszerkezete önmagában alkalmas a világ tárgyainak megismerésére és az igazság befogadására, és mentes mindenfajta észleléskritikától. Ezen a gondolaton alapul *Az élet fája* spiritualizmusa és univerzális igénye, ebben áll Malick neoromantikus művészi programja. Vállalkozását az teszi különösen problémássá, hogy a fent kifejtett, elsősorban a romantikában felfutott természeti spiritualizmust a 68-asok Woodstockban „elhasználták" – utópiává, majd *new age*-frázissá oldották, amelyben a természet helyett a technicizált világ, a virtuális valóság kínál misztikus feloldódást. Mindazonáltal éppen ez a hevület hatotta át Malick 1973-as „menekülő szerelmesek" filmje, a *Sivár vidék* társadalmat elhagyó, az amerikai kősivatagban elveszni vágyó szereplőit is. *Az élet fája* a meghaladott utópiát és spiritualizmust akarja összeegyeztetni a technicizált, tűéles IMAX-természetfilmes képek szélsőségesen mediatizált ezotériájával és a tudományos-fantasztikus filmek (gyakran absztrakt) látványattrakcióival.[10]

10 Malick filozófiai alapokon álló művészi programját nem bizonyítja, de legalább árnyalja a tény, hogy a Harvardon filozófia diplomát szerző, majd Oxfordban tanuló, később a *Massachusetts Institute of Technology*n filozófiát oktató és Heideggert fordító Malick annak a Stanley Cavell professzornak a vezetése alatt tanult bölcseletet, aki filmelméleti könyvei mellett számos publikációt jegyez Emersonról és Thoreau-ról, a transzcendentalizmus legfőbb képviselőiről is.

Lathatatlan birodalom5.indd 155 2016.09.16. 19:35

Malick a transzcendens érzékeltetésére ellentétes stratégiát alkalmaz, és másfajta eszközöket használ, mint a transzcendentális filmstílus emblematikus képviselője, a francia Robert Bresson (1901-1999).[11] Bressonnál a személy univerzalitását és a „valóságon túlit" annak szélsőséges lecsupaszítása, absztrahálása, modellként, automataként való megjelenítése érzékelteti. Ezzel szoros összefüggésben filmképeit is eszköztelenségük, töredékességük, homogenitásuk miatt járja át a francia filozófus és filmteoretikus Gilles Deleuze (1925-1995) által lebegő térként leírt spiritualizmus. Bressonnál a személy: senki. Malicknél, épp ellenkezőleg: mindenki. Előbbinél a filmstílust a teljes kiüresítés, a képek totális kilapítása és jellegtelenné tétele, a minimalizmus végpontjának kísértése fenyegeti, utóbbinál a trumbulli speciális effektusok és látványos természeti képek általi megmutatás, az emelkedettség transzmediális előidézése, az ezoterikus giccs.

Az élet fája gyakran fő ihletőjének megjelölt[12] (a fentebb említett Plótinosztól a romantikán át a a 68-as utópiáig és a *new age*-féle ezotériáig húzódó hagyományon jobbára kívül eső) Andrej Tarkovszkij (1932-1986) stílusa ebből a

11 A stílus meghatározása Schrader nevéhez fűződik. Paul Schrader: *A transzcendentális stílus a filmben*, Francia Új Hullám Kiadó, Budapest, 2011. Mindazonáltal a koncepciója vitatható, amit a nemrég megjelent, Bressont politikai filmesként bemutató könyv is bizonyít. Brian Price: *Neither God nor Master. Robert Bresson and Radical Politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2011.

12 például: Hlavaty Tamás: Az égig érő fa, *Filmvilág* 2011. október.

Lathatatlan birodalom5.indd 156 2016.09.16. 19:35

szempontból a két radikálisan eltérő, az elrejtettség érzékeltetésére (Bresson) és a megmutatás élményére (Malick, illetve a trumbulli mozi ideája) alapozó esztétika között helyezkedik el: „filmpoétikájának szemléleti alapja az, hogy filmjei két különnemű univerzum párhuzamos jelenlétére épülnek. Az ábrázolt földi, történelmi világ töréseiben, hasadékaiban fel-felvillannak egy másik, spirituális univerzum fényei. A tarkovszkiji filmforma minden szintjén azt szolgálja, hogy ez a spirituális világ érzékelhetővé váljon."[13] Tarkovszkijnál ez nem szimbólumok, metaforák kifejezésében, nem látványattrakciókban vagy a forma redukciójában nyilvánul meg, mert „nem úgy néz a világra, mint jelentés nélküli dolgok halmazára, amelyek arra várnak, hogy ő ruházza fel értelemmel őket. Számára a világ nem üres, hanem jelentéssel és jelentőséggel telített, a művész pedig nem a világ alakítója, hanem szemlélője. […] Számára a film nem eszköz és nem kísérlet, hanem a szó legmélyebb értelmében vett valóság és élet."[14] Tarkovszkijnál tehát a film érzékelteti a földi, történelmi világ töréseiben *magától* megmutatkozó spiritualitást, a hosszú beállítás, az elkalandozó kameramozgások és kocsizások pedig ezt a szemlélődést képezik le. Tarkovszkijnak nincs szüksége arra, hogy a személyt vagy a természetet áttetszővé, emersoni értelemben transzparenssé absztrahálja a spirituális tartalom érzékeltetésének érdekében.

13 Kovács András Bálint – Szilágyi Ákos: *Tarkovszkij. Az orosz fim Stalkere*, Helikon, 1997. p. 43.

14 i. m. p. 41.

Lathatatlan birodalom5.indd 157 2016.09.16. 19:35

Noha *Az élet fájá*nak alapszerkezetére sokban hasonlító *Tükör* főhősének arcát a filmben egyszer sem látjuk, a betegsége által motivált visszaemlékezés során konkrét történelmi és társadalmi környezetben megjelenített élettörténetéhez jutunk el, az elvont motívumok és a transzcendens tartalom pedig ezeken keresztül bomlik ki. Malicknek ehhez egy gigantikus lírai-asszociációs montázsra van szüksége, ami nemcsak a visszaemlékező személy válságának körülményeit, a visszaemlékezés, a keresés motivációit törli el (indokolatlanná téve ezzel az egész önvizsgálatot és a spirituális univerzum megmutatkozását), hanem a nézői szubjektumon is erőszakot tesz. A szüntelen montázs és a nagy ívű asszociációk miatt nem engedi meg a szemlélődésben való elmerülést, és elvárja a képek egymás mellé illesztésével sugallt gondolatfonal felvételét, a képek szépségében, a látvány attrakciójában (a speciális effektusokban), az állandó absztrakcióban való megsemmisülést. *Az élet fája* utolsó jelenetére el is jut a giccs terrorjáig, amelyben saját szerkezetét felszámolva az összes szereplőjét egyetlen szimbolikus térben mutatja meg.

Az utóbbi pár évben több film is egyértelműen felidézte a tarkovszkiji hagyományt: ide sorolhatjuk a *Melankóliá*t (*Melancholia* /2011/), illetve a Tarkovszkijnak ajánlott *Antikrisztus*t (*Antichrist* /2009/), a Tarr Béla által rendezett *A torinói ló* című filmet (2011) és *Az élet fájá*t. Jobbára éppen azért, hogy folytathatatlanságát bizonyítsák: Tarkovszkij, az utolsó spirituális metafizikára hagyatkozó idealista éppen a metafizikai válság érzékeltetésére idéződik meg. A *Melankóliá*ban és *Az élet fájá*ban a személy(es) időtlenségből való szemlélése, a filmek agresszív univerzalitása nagyon hason-

Lathatatlan birodalom5.indd 158 2016.09.16. 19:35

ló, a Hubble űrtávcső[15] képeit felidéző, a művészfilmben ritka speciális effektusokra adnak alkalmat. *Az élet fája* az egyetlen a sorban, amelyik megkísérli pozitív előjellel átmenteni a tarkovszkiji hagyományt a kortárs művészfilm közegébe, azonban úgy tűnik, ez csak a *new age* ezotériába való átfordítással és az avantgárd film absztrakt irányzatának miszticizálása árán lehetséges.

15 Az űrtávcső 2,4 méteres *fény*gyűjtő objektívje joggal hozható párhuzamba az emersoni átlátszó szemgolyó és a transzparens látás elgondolásával.

Lathatatlan birodalom5.indd 159 2016.09.16. 19:35

Derengő folyosók az ismeretlenbe –
Avantgárd főcímek

Az avantgárd (vagy kísérleti) film a mozgóképtörténet elmúlt száz éve során a fősodortól távol maradó (vagy éppen távol tartott), marginális területnek számított. A mozipaloták vásznai szinte soha nem találkoznak az avantgárd film fényjátékaival, a stúdiók számára pedig ezek a filmek kívül esnek az értelmezhetőség horizontján. Ám amennyire ritka a látható fősodor és az alvilági experimentalizmus formanyelvi randevúja, annyira döbbenetes és hatásos lehet. Az avantgárd filmnyelvi radikalizmusát, nem narratív formáját a történetmesélő játékfilmek csak komolyan körvonalazott szabályok, erős korlátok között tudják befogadni. Az avantgárd fékevesztett absztrakciója egyik legelfogadottabb helyének a főcímek bevezető képsorait tekinthetjük. Ennek egész egyszerűen az az oka, hogy a főcím egyfajta attraktív senki földjeként funkcionál: kívül esik a film történetén, emiatt nem szükséges a filmnyelvi vadhajtásokat narratív magyarázattal motiválni. A főcímnek egyrészt az a funkciója, hogy a stáb felsorolásával informálja a nézőket. A képen megjelenő tipográfia a film világán kívül eső, de akár annak játékterében is felbukkanó réteg, amely már puszta megjelenésével,

Lathatatlan birodalom5.indd 160 2016.09.16. 19:35

a betűk formájával képes a film műfajáról elárulni valamit. A betűk önmagukban is képesek az adott zsánerről jelzéseket adni, mint a gyakran emberfeletti energiát sugárzó feliratok (*Superman* /1978/) vagy a monumentális méretűre nagyított, sejtelmes hangulatot árasztó betűkészletek (*Terminator*, *Holtsáv*). A másik fontos funkció, ahol már az avantgárd szerepe is jobban megjelenik, az a film atmoszférájának megelőlegezése. A főcímek a film hangulatát egy olyan sűrűn szőtt képsorba adagolják, amin a néző végighaladva beléphet a cselekmény világába. Mintha egy derengő, néha fenyegető árnyékokat vető, olykor szédítő sebességgel lüktető folyosón keresztül lépdelnénk az expozíciót rejtő ajtó felé. A főcímek akár önálló műalkotásként is működő, a film formavilágától gyökeresen eltérő rövid etűdök is lehetnek, éppen ezért egy komoly filmes szakma épült rájuk, a *title-designer* munkája, akinek grafikusként, tipográfusként, vágóként és végső soron avantgárd filmesként is a legmagasabb szinten kell alkotnia. Az egyik első és talán máig leghíresebb *title-designer* Saul Bass (1920-1996) volt, aki az ötvenes-hatvanas évektől alkotva meghatározó nyomot hagyott több évtized hollywoodi filmtermésének főcímstílusán. Bass grafikusként kezdte pályáját, indulásakor a chicagói Bauhaus megalapítója, Kepes György (1906-2001) volt a tanára. Ez nyilvánvalóan kitörölhetetlen hatást gyakorolt stílusára: Bass főcímeinek egyik legjellemzőbb formai eleme a konstruktivizmusból táplálkozó letisztultság. Habár Bass neve egybeforrt az animációs főcímekkel, legizgalmasabb munkáit mégis az avantgárd film által ihletve alkotta. Gyakran játszott a fotografikus kép torzításával, a montázsban és képkom-

Lathatatlan birodalom5.indd 161 2016.09.16. 19:35

pozícióban rejlő grafikus hatásokkal. Az 1961-es *Valami vadság* (*Something Wild*) dinamikus montázsszekvenciára épülő főcíme látványos példája e törekvésnek. A városi forgatagot fenyegető tempóval bemutató etűd izgalmas vizuális ellenpontokat és formai asszociációkat vonultat fel: a felülről felvett utcakép szabályossága, az elsuhanó autók fényes felülete, a neonreklámok pulzáló fénypontjai látványos montázsparádévá állnak össze. Hasonlóan lendületes, már-már az absztrakcióig feszített képörvényt a húszas évek városfilmjeiben láthatunk: Walter Ruttmann (1887-1941) hívta hasonló módon játékba az utca részleteit a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* (*Die Sinfonie der Großstadt* /1927/című klasszikus némafilmjében. Bass számára az absztrakció ismeretlen területe ígérte a legizgalmasabb vizuális kalandozásokat. A John Frankeinheimer (1930-2002) *Második lehetőség*ehez (*Seconds* /1966/) készített főcímében például arcok fenyegető közelképeit különböző tükrökkel és prizmákkal torzította groteszk maszkokká. A leglátványosabb és egyben legmaradandóbb munkáját a *suspense* halhatatlan királyának, Alfred Hitchcocknak forgatta. Az 1958-as *Szédülés* (*Vertigo*) főcím-szekvenciája gyönyörű példája Bass zsenijének: néhány absztrakt motívumba és szemeket mutató közelképbe képes belesűríteni a film történetének összetett érzelmi útvesztőjét. A híressé vált spirálmotívumot felvonultató képsor megtervezéséhez Bass a kor egyik leginnovatívabb avantgárd filmesét, John Whitney-t kérte fel, aki öccsével, Jamesszel a negyvenes évek óta készített absztrakt filmeket, elsősorban a német emigráns művész, Oscar Fischinger hatására indulva el a pályán. Az ötvenes években Whitney az IBM által támo-

Lathatatlan birodalom5.indd 162 2016.09.16. 19:35

David Fincher: *Hetedik*

gatva alkotott, korai számítógépes grafikái és fényalakzatok permutációjára épülő absztrakt filmjei (*Permutations*, *Catalog*) a későbbi digitális interfészek előfutárai voltak. Gene Youngblood médiateoretikus „designtudósoknak", a „jövő művészeinek" nevezte a Whitney testvéreket, hiszen olyan technológiákat emeltek az avantgárd művészet terébe, amelyek korábban ismeretlenek voltak. Whitney mérnöki-látnoki szemléletét később több fősodorbeli filmrendező is kamatoztatta, például Stanley Kubrick, aki a *2001: Űrodüsszeia* végső absztrakt szekvenciájának megalkotásához kérte fel tanácsadónak. Bass narratív érzékenysége találkozott az avantgárd formai játékosságával a *Szédülés* főcímében; egy cél érdekében kiegészítve egymást: hogy egy percben lepárolják a film elillanó hangulatát. A játékos konstruktivizmus és az avantgárd formanyelv gyakran a legváratlanabb helyeken bukkanhat fel, mint például a *Scott Pilgrim a világ ellen* (*Scott Pilgrim vs the Word* /2010/) *coming-of-age* vígjátékban. A formanyelvi bűvészmutatványairól ismert Edgar Wright (1974-) komédiája egy eszeveszett sebességgel, pergőtűzként a tekintetünkre robbanó főcím-szekvenciával indít, amelyben

Lathatatlan birodalom5.indd 163 2016.09.16. 19:35

különböző, élénk színű foltok és egyszerű formák pattognak a gyors ritmusú zenére. A Richard Kenworthy tervező által alkotott főcím egy klasszikus avantgárd filmes technikával, az úgynevezett *camera-less* (kamera nélküli) módszerrel készült. A celluloidszalagra közvetlenül kerülnek fel az absztrakt formák, a nyersanyag felületének befestésével, de akár kaparással vagy különböző intenzitással maró savak és fehérítők felhasználásával. A *camera-less* módszerrel már a tízes években kísérleteztek, de az első fennmaradt filmeket az új-zélandi Len Lye (1901-1980) és az amerikai Harry Everett Smith (1923-1991) készítette a harmincas-negyvenes években. Ennek az anyagszerűséget hangsúlyozó absztrakt irányzatnak a legnagyobb alakja Stan Brakhage volt, aki a hatvanas évektől kezdve alkotta meg nagy hatású, több mint háromszáz munkát számláló életművét. A *Scott Pilgrim a világ ellen* főcíme éppen az avantgárd fékevesztett energiái által képes visszaadni a film játékos atmoszféráját. Ez a lehengerlő vizualitás jellemzi a Gaspar Noé által rendezett *Enter the Void* címszekvenciáját is. Ezt a képsort egy fiatal német kísérleti filmes, Thorsten Fleisch tervezte, aki a saját *Energie!* című absztrakt filmjének analóg technikáját emelte át a fősodorba. Itt maguk a betűk válnak grafikus elemmé, már-már absztrakt pulzálássá, ami az elviselhetőség határára repíti a szekvenciát. Az avantgárd film, de leginkább Brakhage hatását legplasztikusabban magán viselő nyitány a David Fincher rendezte thriller, a *Hetedik* (*Se7en* /1995/) főcíme. A kilencvenes évek emblematikus szekvenciáját Kyle Cooper (1962-) készítette, akit a szakma Bass méltó örökösének tekintett. A *Hetedik* főcímét később az unalo-

Lathatatlan birodalom5.indd 164 2016.09.16. 19:35

mig utánozták: a közelképek pulzáló-szétesző kollázsára és a betűk vázlatos, töredezett felvillanására épülő szekvencia a sorozatgyilkos-filmek és thrillerek kötelező felvezetőjévé vált. A felvállaltan Brakhage (és az amerikai lírai avantgárd film) nyomdokain haladó Cooper impresszionisztikus főcímei (*Mimic*, *Pókember*, *Holtak hajnala*, *Sherlock Holmes*) azt bizonyítják, hogy a kísérleti film radikalizmusa a leghasznosabb inspirációs forrás lehet a fősodor számára.

Lathatatlan birodalom5.indd 165 2016.09.16. 19:35

Láthatatlan határsértések –
Kerekasztal beszélgetés a kortárs magyar kísérleti film helyzetéről

Lichter Péter: Szerintem az elmúlt húsz évben nem az avantgárd film kísérletező szellemisége tűnt el a magyar filmgyártásból, hanem inkább a róla szóló diskurzus. Maga a kísérleti film fogalma is meglehetősen ködös idehaza – holott mondjuk Amerikában vagy Nyugat-Európában a filmkultúra e nehezen kategorizálható szeletének markáns identitása, azaz fesztiváljai, folyóiratai vannak. Ti hogyan látjátok az avantgárd vagy – ha az elterjedtebb nevén nevezzük – a kísérleti filmet?

Csáki László: Én igazán csak alkotói oldalról tudok erről beszélni. Csináltam már eddig animációs filmet, élőszereplős filmet, dokumentumfilmet is – tehát valahol rám illik az a leírás egy kicsit, hogy kísérleti filmes, hiszen folyamatosan műfajok között ugrálok, és új formákat keresek a mondanivalóhoz. Azt gondolom, hogy ezt a kísérleti filmnek nevezett műfajt így különválasztani nem lehet. Vannak olyan alkotók, akik kísérletezőbb karakterűek, ezért belecsúsznak abba, hogy olyan filmeket csinálnak, melyeket műfajilag nehezebb elhelyezni. Azt gondolom,

Lathatatlan birodalom5.indd 166 2016.09.16. 19:35

hogy a kísérleti film mindig egy közösséghez vagy egy kis csoporthoz köthető, ahol emberek együtt gondolkodnak, egymásra hatva alkotnak, ebből adódóan az egész léte ebből ered. Összességében tehát szerintem a kísérleti film manapság nem annyira elkülöníthető, a kisjátékfilmes műfajon belül legfeljebb egy bizonyos fokú másságot jelöl.

Csuja László: Soha nem gondoltam magamra kísérleti filmesként, nem is ismertem az avantgárd tradíciót, amikor rendezni kezdtem. Mivel Magyarországon nincsenek sztenderdizált ipari körülmények, így tulajdonképpen minden film elkészítése egy kísérlet. Hogy mi a kísérleti film ma, azt nagyban meghatározzák a fesztiválok és a különböző intézmények – de nyilván akadémikusan is megközelíthető a kérdés: a kísérleti vagy avantgárd filmek nemnarratívak, gyakran annyira önreflektívek, hogy magáról a médiumról, a filmnyelvről szólnak.

Muhi András: Nekem vissza kell mennem a történelem előtti időkbe, mert ha annak idején nem látom a Bódy Gábor vagy Jeles András filmjeit, akkor most nem ülnék itt. Mint az Inforg stúdió vezetőjének, abszolút mintául szolgált a Balázs Béla Stúdió, legalábbis a szellemiségével mindenképpen. Producerként mindig a filmnyelvi újítások érdekeltek a legjobban – nem ismerek még egy ilyen hülyét, aki ennyi műfajban, ennyi formában próbálkozna. Legbüszkébb talán a kísérleti filmekre vagyok, gondolok itt a Fliegauf rendezte *Milky Way*-re, vagy Kardos Sándor *A sírás*ójára, a

Lathatatlan birodalom5.indd 167 2016.09.16. 19:35

*Herminamező – Szellemjárás*ra Halász Pétertől – most hirtelen a nagyjátékfilm hosszúságú művek jutnak az eszembe. Tehát számomra az egyik végpont az, hogy akár egy hagyományos, történetmesélő filmben hol lehet kísérletezni – akár a kameramozgásokkal, akár a zenehasználattal –, a másik végpont pedig az, hogy mikor lépünk át a képzőművészet területére, hogy a film és a képzőművészet határán hol válik el egymástól a két dolog: hogy például a *Milky Way* nem tekinthető-e filmen megfogalmazott képzőművészetnek? Az utóbbi időben bejártam egy csomó nemzetközi képzőművészeti biennálét és vásárt, és azt vettem észre, hogy a műveknek legalább a fele mozgókép. Tehát lehet, hogy a kísérleti film már átbújt ezen a határon, és már a képzőművészet területén van, és amikor itt van nálunk a film területén, az egy nagyon ritka vendég, aminek én személy szerint örülök.

Lichter: Valóban, ahogy mondod, a kísérleti film egy kicsit a két szék között a pad alá csúszott, legalábbis itthon mindenképpen. Ha visszatekintünk az avantgárd film történetére, akkor egészen a videotechnika hatvanas-hetvenes évekbeli elterjedéséig fel sem merült az, hogy a kísérleti film a képzőművészeti kánon része lenne. Ez persze nem azt jelentette, hogy a filmesek tagadták volna a festészet vagy a zene komoly hatását a munkáikra. Főleg az absztrakt filmesek merítettek a társművészetekből sokat, akik a képzőművészet területéről érkeztek, mint Hans Richter vagy az amerikai Jordan Belson és Harry Smith. De a kísérleti fil-

Lathatatlan birodalom5.indd 168 2016.09.16. 19:35

mesek filmként, a filmművészet részeként tekintettek munkáikra, még azok a radikális formanyelven beszélő alkotók is, mint Michael Snow, Peter Kubelka vagy a nyolcórás, egybeállításos filmjeiről hírhedt Andy Warhol – akinek *Empire* című munkája alig különbözik egy mai videoinstallációtól. Vagyis, ahogy Muhi András is utalt rá, a kísérleti film diskurzusa lassan átköltözött a képzőművészeti fórumokra, miközben, véleményem szerint a filmes közbeszéd részét kellene, hogy képezze. Az utóbbi években idehaza meglehetősen gyér volt a kísérleti filmek körül a diskurzus – legyen az filmes vagy képzőművészeti –, ebben a sivatagban a Csuja Laci által a *Balkon*ba készített interjúsorozat valóságos oázis volt. A BBS utáni magyar kísérleti film helyzetét felmérő beszélgetés-sorozatodnak volt-e valami konklúziója?

Csuja: Eddig öt interjút készítettem: Uglár Csabával, aki a BBS egyik utolsó filmjét forgatta, Kodolányi Sebestyénnel, aki a BBS utolsó vezetője volt, Nemes Gyulával, a két Buharovval[1] és veled – és nemrég készítettem el a következőt, Szirtes Andrással. Az volt a nagyon érdekes konklúziója a beszélgetéseknek, hogy mindegyik alkotó organikus folyamatnak élte meg, hogy a BBS megszűnt, vagy a kísérleti film és az arról folytatott vita az utóbbi években annyira búvópatakká vált, hogy szinte teljesen elbújt a barlangban. Valahogy a beszélgetésekből az rajzolódott ki számomra, hogy ha válság van, akkor mindig leginkább a periféria sérül:

1 Igor és Iván Buharov: Szilágyi Kornél és Hevesi Sándor.

Lathatatlan birodalom5.indd 169 2016.09.16. 19:35

ami eleve peremhelyzetben volt, sérülékeny volt, az lassan eltűnt. A BBS megszűnésével és a kilencvenes évekbeli filmfinanszírozás átalakulásával az avantgárd sérült a legjobban. Hogy ez igaz, vagy nem igaz, nem tudom, nem vagyok filmtörténész – de én ezt tudnám levonni konklúzióként ezekből a beszélgetésekből. Azt azért hozzá kell tennem, hogy a BBS megszűnte után a Duna Műhely vagy az Inforg beindulása kitöltötte ezt az űrt, és a kor új kihívásainak is meg tudott felelni. Az interjúsorozat tagjai egyetértettek abban, hogy a filmes egyetemek mellett szükség lenne műhelyre, műhelyekre most is, ennek a formájáról azonban nem volt kialakult víziójuk. Májusban részt vettem a Mediawave szervezésében egy kisjátékfilmes kerekasztalon, ahol a Nemzeti Filmalap képviseletében Miskolczi Péter azt nyilatkozta, hogy gondolkoznak arról, hogy valamilyen formában támogassanak műhelymunkát.

Muhi: Azt azért nem mondanám, hogy a BBS filmnyelvi kísérletei valami burjánzó fősodort képeztek volna a rendszerváltás előtt. Egyszerűen az történt, hogy eltűnt az érdeklődés. Vagy, ahogy erre utaltam, a BBS körüli kísérleti filmes diskurzus átment a képzőművészethez. Másfelől megszűnt a műfaj elitizmusa: ma már bárki bármikor kamerát vagy mobiltelefont ragadhat, és feltöltheti a kísérleti filmjét YouTube-ra. Szóval én ezt egészen másképpen gondolom, a filmnyelvi kísérletezés nem tűnt el, ha csak az Inforg filmjeire gondolok, legalább húsz olyan filmest meg lehetne nevezni, aki az elmúlt tíz évben készített kísérleti filmeket. A filmek az

Lathatatlan birodalom5.indd 170 2016.09.16. 19:35

internet révén sokkal elérhetőbbé váltak, a kísérleti filmek számára ebből a szempontból jobb a helyzet, mint mondjuk harminc évvel ezelőtt volt.

Lichter: Azt vettem észre, hogy a filmes beszélgetéseken gyakran a kísérleti film fogalma sincs teljesen tisztázva, legalábbis gyakran összemosódnak bizonyos kategóriák. Az amerikai filmtörténetben élesen ketté van választva a piaci alapon működő, hagyományos moziforgalmazásba kerülő nagyjátékfilmek és az ebből tudatosan kimaradó, nem narratív, ebből kifolyólag a versenypiacra alkalmatlan, a klasszikus avantgárd film hagyományához kapcsolódó filmek kategóriái. Mindkét világnak megvan a maga intézményrendszere, fesztiváljai, folyóiratai. A két világ között alig van átjárás: a legtöbb rövidfilmes formában működő, kísérleti filmes alkotó egész életművét erre a formára alapozza, fel sem merül az avantgárd film moziba juttatása ott, ahol nyilvánvaló piaci elvek működnek. Nálunk ez másképp alakult. Most hirtelen alig tudnék megnevezni olyan jelentős kísérleti filmest, aki ne készített volna nagyjátékfilmet valamilyen formában, vagy ne próbálta volna a kísérleti filmes praxisát a mozi forgalmazásba átemelni. Ennek sok oka lehet, az egyik talán az, hogy az avantgárd film a tengerentúlon sokkal több megmutatkozási fórummal rendelkezik, mint itthon. Ezért alakult ki a magyar diskurzusban az a tendencia, hogy a kísérletező szerzői mozifilm és a kísérleti film gyakran összekeveredik.

Lathatatlan birodalom5.indd 171 2016.09.16. 19:35

Csáki: Mindig furcsának tartottam ezt a fogalmat, hogy kísérleti film. Mert ott vannak az animációs filmek, a dokumentumfilmek, a játékfilmek, és akkor itt vannak a sehová sem tartozó kísérleti filmek. Egyszerűen arról van szó, hogy van egy filmes formanyelv, amelyen belül valaki szabadon kezd mozogni, amelynek a mértékét el lehet dönteni. Ezt lehet olyan keretek között csinálni, hogy a közönség teljes mértékben tudja azt kódolni, mint mondjuk a Mundruczó Kornél vagy a Pálfi Gyuri esetében. A másik véglet például a Buharovok esete, akik az átlagnál sokkal kevésbé közönségbarát filmeket készítenek, hiszen ők a klasszikus avantgárd film hagyományát gondolják tovább. Tehát én a kísérleti film kategóriáját is kettéválasztanám: egyrészt azokra, amelyek a hagyományos nagyjátékfilmek keretein belül tesznek kísérleteket, illetve azokra, akik a képzőművészet határán mozogva, az avantgárd film területén mozognak. Vagyis én úgy érzem, hogy a kísérleti film kategóriája fellazult, az interneten elérhetővé váló, illetve eleve oda készülő filmektől kezdve egészen a képzőművészeti tereket uraló mozgóképes installációkig minden mindennel összekeveredik. A film szerintem afelé tart jelenleg, hogy a határátlépés válik a normává.

Lathatatlan birodalom5.indd 172 2016.09.16. 19:35

Lathatatlan birodalom5.indd 173 2016.09.16. 19:35

A szövegek első megjelenésének helye:

Bevezetés

Prizma 11 – Underground USA (2013)

A fogalmak összeesküvése

Prizma 5 – A gyerekfilm félelmetes világa (2011)

A kozmosz metaforái

Prizma 6 – Kortárs skandináv film (2011)

A képguberáló magánya

Filmvilág (2015. október)

A nyelven túli költészet

Filmvilág (2016. január)

Feloldódni a végtelen időben

Prizma 12 – Az idő (2015)

Retinaszimfóniák: Stan Brakhage

Prizma 1 – David Cronenberg (2009)

Lathatatlan birodalom5.indd 174 2016.09.16. 19:35

Varázslat hétköznapokra

Prizma 4 – Jim Jarmusch (2010)

A celluloid feszültsége

Prizma 3 – Erotika és pornográfia (2010)

Alvajárók bábszínháza

Prizma 2 – Magyar műfaji film (2009)

Szemorgona (Pálos-Lichter)

Prizma 7 – Trashfilm (2012)

Derengő folyosók az ismeretlenbe

Filmvilág (2015. június)

Láthatatlan határsértések

Filmvilág (2014. április)

Lathatatlan birodalom5.indd 175 2016.09.16. 19:35

Felelős kiadó: ICM Kft., Tudással a Jövőért Közhasznú Alapítvány
Felelős szerkesztő: Lichter Péter
Borítóterv: Farkas Gábor
Tördelés: Bárány Gizella
Korrektor: Gimes Katalin

ISBN 978-963-12-6615-3

Nyomdai munkák: Mester Nyomda Kft.
Felelős vezető: Anderle Lambert

Lathatatlan birodalom5.indd 176 2016.09.18. 9:29